عن التجريبى سألونى

(جولة فى الملاعب المسرحية التجريبية)

عن التجريب سألوني

(جولة في الملاعب المسرحية التجريبية)

د. نهاد صليحه



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

عن التجريب سالونى
د. نهاد صليحه

الغلاف
الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة التنمية الريفية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د. سمير سرحان

إهــــداء

إلى منصور محمد

فنان موهوب شاب . ابحر فى مياه التجريب الخطرة .

فتحطمت سفينته على صخورها المسنونة .





المحتويات

الموضوع **الصفحة**

الموضوع	الصفحة

تصدير

مع بداية النهضة المسرحية فى مصر والعالم العربى فى الخمسينات والستينات ، فرض التجريب نفسه على الساحة المسرحية كضرورة فنية لمواكبة الظرف التاريخى الذى عاشته المنطقة العربية آنذاك ، إذ أدرك الفنانون أن الأشكال والصيغ المسرحية السائدة والمألوفة لم تعد صالحة للوفاء بمتطلبات اللحظة التاريخية أو للتعبير عن أزماتها وطموحاتها وتحولاتها الفكرية والاجتماعية والسياسية العميقة .

ولم يكن مصطلح المسرح التجريبى شائعاً آنذاك ، بل كانت كل التجارب الإبداعية الجديدة سواء على مستوى النص الدرامى أو العرض المسرحى تندرج تحت لواء «المسرح الطليعى» وتوصف بأنها تجارب طليعية .

وقد حظيت هذه الموجة التجريبية (أو الطليعية) الأولى باهتمام النقاد والباحثين الذين تناولوها بالوصف والتحليل والتقييم ، وأثروا المكتبة العربية بكم هائل من الدراسات التى رصدت ملامحها وتياراتها المختلفة ، وأبرز انجازاتها ، وأهم الشخصيات التى ساهمت فى تشكيلها .

وتلت هذه الموجة الأولى من التـجريب المسرحى فتـرة ركود نسبى توارت فيها كلمة التجريب عن الأنظار ، أو كادت ، لكنها عادت لتفـرض حضورها بإلحاح على وعى المبـدعين المسرحيين - وخاصة الشباب - منذ تأسيس مـهرجان القاهرة الدولى للمسرح التـجريبى عـام ١٩٨٨ الذى واكب مـوجـة ثانية مـن التجـريب المسـرحى ظهـرت بشـائرها قـبل ذلك بسنـوات قليلة - أى فى منتصف الثمانينيات .

ورغم أن هذه الموجة التـجريبية الثانيـة مازالت مستـمرة معنا وقدمت لنا حتى الآن حصاداً طيباً من التـجارب المسرحية المتميزة والفنانين المبـدعين ، فإنهـا لم تنل مثل حظ سـابقتهـا من العناية النقدية ، بل إن مصطلح التـجريب نفسه لا يزال غامضاً ومـبهماً لدى البعض ومثار جدل حاد واختلاف عميق بين الكثيرين .

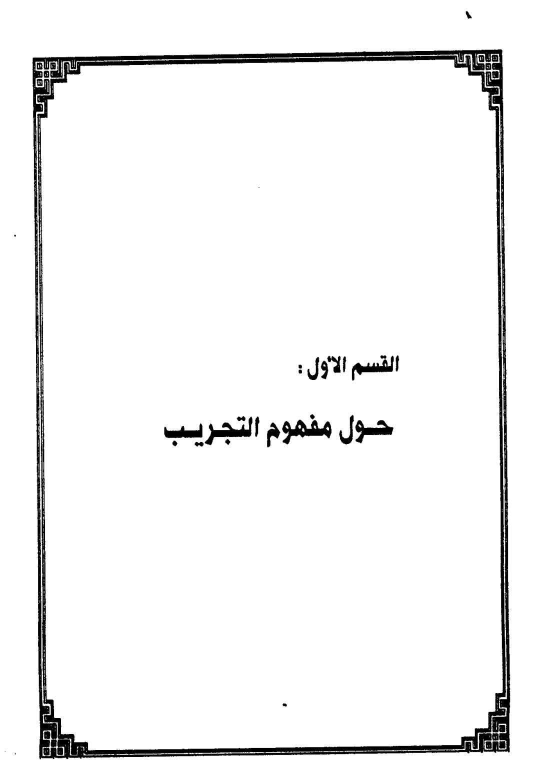
ومن ثم كان هذا الكتـاب الذى يسعى إلى استـجلاء مفـهوم التجـريب فى سيـاقاته العربيـة والعالمية ، كـما يهـدف إلى إلقاء الضوء على عدد من التـجارب المسرحية الهـامة التى ساهمت فى تكوين الموجه التـجريبية الثـانية فى المسرح المصرى - فـى مجال التأليـف والإخراج - لكنها رغم ذلـك لم تنل حقهـا الكافى من التحليل والتقييم النقدى - ناهيك عن الإعلام .

وغنى عن الذكر أن هذه الموجـة التجريبيـة الثانية لم تقـتصر على الشباب فقط ، فقد سـاهم فى إثرائها عدد كبير من المؤلفين والمخرجين «الـكبار» والمرموقين . لـكننى آثرت أن أفرد لتـجارب هؤلاء كـتـاباً منفـصـلاً ، وأن أركـز هنـا بالدرجـة الأولى على التجارب الشبابية التى تابعتها فى الفترة ما بين ١٩٨٧ و ١٩٩٢ - وهى الفتـرة التى أعدها بداية الموجة التجـريبية الثانيـة فى المسرح المصرى. أمـا التجـارب التى تلت هذه الفتـرة وقدمت لنا جـيلاً جديـداً من المبدعين المسـرحيين التـجريبـيين الذين لا يزالون فى العـشرينات من عـمرهم فـآمل أن أقدمهـا للقارئ فـى المستقـبل القريب بإذن الله .

وأخيـراً أود أن أقدم أسـفى وإعتذارى لكل الفنـانين المبدعين الذي لم تتح لى الظروف متابعة تجاربهم عن كثب - رغم أهميتها البالغة ، أو الذين ضاق بى المجال هنا عن ذكر إنجازاتهم ، وآمل أن أعوضهم عن هذا خيراً فى القريب العاجل إن شاء الله .

نهاد صليحة

القاهرة - ١٩٩٨



القسم الأول :

حـول مفهوم التجريـب

١ تساؤلات اولية

فليسمح لى القراء أن أطرح أمامهم فى البداية بعض التساؤلات التى تؤرقنى كلما دار الحديث عن المسرح التجريبى . وأول هذه التساؤلات هو أى مسرح تجريبى ؟ وفى أى ظرف تاريخى وجغرافى ؟ إن البعض ينسون وهم يتحدثون - عن التجريب فى المسرح أن العالم ينقسمُ إلى دول متقدمة ودول نامية لكل منها احتياجاتها الثقافية التى يفرضها واقعها التاريخى ، والتى تعزز أشكال تمردها بما فيها التمردَ الفنى ، وينسون أيضا أن الثورة التجريبية فى الفنون الغربية جاءت وليدة ثورة ثقافية جذرية لم نمَر بها نحن ، ثورةٌ غيرت صورة العالم الموروثة وتجلتْ فى رفض مؤسساتِه الفكرية والاجتماعية والفنية ، بل والدينية والأخلاقية ، كما تجلت فى تبنى النظرةِ النسبية والتاريخية ، وفى ذلك الموقفِ المنقسمِ بين الرفضِ والترحيب بالثورة العلمية والتكنولوجية .

لقد عبرّت هذه الثورة الثقافيةُ عن نفسها فى الفنونِ المختلفةِ بما فيها المسرح الذى تمردَ على تراث أربعمائة سنة ، كما أعلن أنتونان أرتو ، وكان التمردُ عارما شمل الكيانَ المادىَ للمسرح فى كل جوانبه ، وامتد إلى مفرداتِ وعلاقاتِ التشكيل ، وإلى النظرية الدرامية وسلطةِ النص الأدبى

والتقاليد والأعراف المسرحية كافّة ، حتى أن الناقدَ الإنجليزى الراحل كينيث تاينان قد وصف تاريخ الدراما الغربية الحديثة بأنه تاريخُ تصدع وانهيار لغة بكل مفرداتها ومعانيها وبزوغ أخرى ، وكان نصَّ العالم تُعاد كتابته أو يعادُ تشكيلُهُ . والسؤالُ الذى يطرحُ نفسه فى ضوء ما سبق هو : كيف نبرر تبنينا لنظريات وأشكال وتوجهات أفرزتها تجربة لم نعايشْها وثورةٌ على تراثٌ لم نمتلكهْ ؟ أما التساؤلُ الثانى الذى أطرحُهُ عليكم فيرتبطُ بذلك الدافعِ المشترك الذى يميز كلَّ اتجاهاتِ وتيارات الحركة الطليعية الغربية فى الفن والذى وصفه بيتر بورجر بالنزوع إلى «تجريد الفن من صبغته المؤسسية المستقلة ، ومحو الحدودِ بين المجتمع الثقافي والسياسي حتى يعودَ نشاط الإبداع الجمالي إلى مكانه البسيطِ دون امتيازات خاصة كجزء لا يتجزأ من الممارسات الإجتماعية » . ويتجلى هذا الدافعُ فى أبلغ صُوره فى تلك الجماعاتِ التى حولت الممارسة المسرحيةَ إلى أسلوبِ حياةٍ جماعيٍ كما فَعلت فرقة الصاعقة Shock Troupe فى نيويورك فى الثلاثينيات أو فرقة أريان منوشكين - مسرح الشمس Théâtre de Soleil - فى فرنسا أو فرقة «يوجينيو باربا » المسماه أودين تياتريت Odin Teatret فى الدنمرك وغيرها . ويتجلى هذا الدافعُ إلى ربط الفن بالممارسات الإجتماعية أيضا فى تلك النزعة الاحتفالية التى عبر عنها راينهارت فى بداية القرن ثم مايرهولد فى دعوته إلى تبنى الارتجال وأساليب الممثلين المتجولين Cabotin والفنون الشعبية وفى تشبيهه

للمسرح بخيمة من خيام الملاهى (Fairgraund Booth) ، وكذلك أدولف أبيا الذى تساءل : كيف نستطيعُ مرةً أخرى أن نعيش الفن بدلا من تأمل الأعمالِ الفنية ؟ وأيضا كوبو الذى قال : « أتركوا الأدب ، وابنوا مجموعة أخوية من الممثلين يعيشون ويعملون ويلعبون معا . . ويبدعون أيضا معا » .

والسؤال الآن : إذا كان هذا هو حالُ التجريب فى الغرب - ثورةً وخروجاً على المؤسسات ونزوعاً دائما إلى ربط الفن بالحياة فكيف إذن نفسرُ تحوّلَ النشاطِ التجريبى فى بعض دول العالم الثالث إلى مؤسسة لها امتيازاتٌ خاصة ، يتبناها النظام ويمولها ويخضعُها لرقابته ويعرضُها كواجهة حضارية جذابة بمعزلٍ عن الحياة والناس ؟ وهل نسمى هذا مسرحا تجريبيا حقا لمجرد تقليده لبعض التقنيات والأساليب المستوردة والشكليات؟ إن تاريخَ الحركةِ التجريبيةِ فى الغرب يخبرنا بأن أكثر التجارب ثوريةً فى تقنياتها وتوجهاتها الفكرية تفقد فاعليتّها الثورية - الإنسانية أو السياسيّة - حين تستأنسُها الأنظمةُ وتكيفها عن طريق النقد ، كما حدث ليونسكو فى فرنسا كما يخبرنا رولان بارت ، وكما حدث لتجارب بيتر شتاين فى ميونيخ التى تبناها النظام ففشلت فى اجتذاب الطبقة العاملة التى تتوجهُ إليها . ألا يذكرناً وضعُ المسارح الطليعية الرسمية فى العالم الثالث بسؤال رولان بارت « مسرح من وطليعة من ؟ » فى مقالته التى تحملُ هذا العنوان؟ لقد شبه بارت الفنان الطليعى الذى يتبناه النظام «بالطبيب الساحر

المشعوذ فى المجتمعات التى تسمى بالبدائية الذى يجمع ويكثف الشاذ كى يطهر المجتمعَ منه» . إن بارت يفرق بين الطليعية كتجربة فردية للتحرر الذاتى من منظور المبدع ، وهى بهذا المعنى ربيبةُ البرجوازية وامتدادُها الطفيلى ، وبين التجربة الإبداعية الجماعية التى تهاجمُ البيئة الحقيقية ، أى السياسية للمجتمع . ويحسن بنا أن نتأمل التجريب فى العالم الثالث فى ضوء هذه التفرقة .

ويتصل تساؤلى الأخير بهذه التفرقة بين التحرر الفردى والذاتى والتحرر الجماعى السياسى . إن الإتجاهين الأساسيين فى التجريب الغربى هما : أولاً اتجاه الاحتجاج الأخلاقى والانسانى على تراثِ التنوير والعقلانية ، ومحاولةُ العودة بالمسرح إلى الحلم والطقس والأسطورة ، ويمثل هذا التيار المخرج الفرنسى أنتونان أرتو والمخرج البريطانى بيتر بروك والمخرج البولندى چيرزى جروتوفسكى الذى أطلق على تجاربه الأخيرة اسم «بارتييتر» (Paratheatre) ، الذى يذكرنا بالبارسيكلوچى ، وهى تجاربٌ تجمعُ ملامحَ من الطقوس ورحلات الحج الدينية والسايكو دراما فى العلاج النفسى . أما الإتجاه الثانى فهو الإحتجاجُ السياسى والاجتماعى الذى يمثله المخرجان الألمانيان إروين بسكاتور وبرتولت بريخت ، والمخرجة الفرنسية أريان منوشكين ومسرح الدعاية والتحريض (agit-prop) عموماً . والسؤال الآن هو ماذا لوهيمن الاتجاهُ الأول - الإتجاه النفسى / الأسطورى / والطقسى - على التجريب فى مجتمع

متخلف يسعى إلى التنوير والتقدم ؟ مجتمع لم يتخلص بعد من التفكير الأسطورى بل ويعانى من ردة فكرية ؟ وماذا يحدثْ لو سعى التجريبُ إلى الاتجاه الثانى - اتجاه التغيير السياسى والاجتماعى - فى ظل بنيةِ التفكيرِ اللاتاريخيِ الأسطورى ؟ هل ينجح أم يغدو ضربا من الشكلانية العقيمة ؟ وهل يكمن الحل فى الاحتفالية الشعبية كما طرحها جيروم سافارى مثلاً فى فرنسا ، أو بيتر شومان فى مسرح الخبز والدمى المتجول، أو كما ظهرت فى العديد من البلاد العربية وغيرها ؟

❁ ❁ ❁

٢ المسرح التجريبي مسرح طليعي

كان المسرح التـجريبي يسمى في الستينيات المسـرح الطليعي . وكلمة الطليعة Avant-Garde تنتمى إلى مفردات اللغة العسكرية وتعنى الكتيبة التى تتقدم الجيـش - وقد دخلت هذه الكلمة - «الطليعة» - ومعـها صفة «الطليـعى» - إلى اللغة النقـدية فى القـرن العشـرين ، وارتبطت بالحركـة التـجريبيـة فى الفن والأدب والمسرح . ومـن ثم لا يمكننا أن نصف هذه الكلمة بأنها مصطلح فنى أو مسرحى يرتبط بأسلوب فنى له ملامح محددة مثل الطبيعيـة أو السيريالية أو التعبيـرية أو التكعيبية أو الوحشـية أو العبثية أو البرختيـة أو غيرها من التيارات الفنية . إن كلمـة الطليعة فى الفن تعنى فى الأساس «الخروج» ، و «التـجاوز» ، وكسر التقاليـد والأعراف السائدة فى مجال الممارسات الفنية ، وارتياد المجـهول بحثاً عن أنساق وقيم جديدة يستطيع الفنان من خلالهـا أن ينشئ جسراً بين الحاضر والمستـقبل - جسراً من الحوار والمسـاءلة - وأن يستبين ويجادل كل مـقولات الماضى والموروث التى تنبث فى الحاضر خفيـة - دون أن تعلن عن وجودها - وتعوق التقدم إلى المستقبل .

لذا لا ترتبط صفة الطليعيـة فى المسرح أو أى مجال فنى أو علمى أو فكرى أخر بفـترة تاريخية مـحددة أو بموقع جغـرافى خاص . بل لعلنا لا

نبالغ إذا قلنا أن كل تطور فى مجال الفنون والعلوم والآداب والثقافة يحمل صفة الطليعية - أى التجاوز والمرور إلى منطقة مستقبلية مجهولة ، بكل ما يحمله فعل التجاوز هذا من أخطار وقلق . لذا فالطليعـية حالة وجودية وثقافية - حالة من تجـاوز الكائن إلى الممكن ، من مساءلة الحاضر والماضى بحثاً عن حلم المسـتقبل أو عن قدر من التوازن الجـدلى ولا نقول اليقين . وفى رحـلة البـحث هـذه ، وارتيـاد المجـهول ، اعـتـماداً على الحـدس الوجودى ، يجـد الفنان نفسه دون سند من تقـاليد أو أعراف وقـواعد أو مسلمات يقينية . إنه يصبح مثقـفاً بالمعنى الحقيقى للكلمة - أى إنساناً لديه من الشجاعة ما يجعله قادراً على مساءلة أعز ما لديه من موروث وأغلى ما لديه من تراث وقيم . قد يفضى البحث والابحار فى المجهول واللامأمون عن عودة إلى مـا هجره الفنان وساءله مـن موروث ، لكن العـودة هنا ستكون تجـديداً واعتناقاً حراً وإراديـاً له ، لا مجرد إنصيـاع أعمى لما ورثه دون تفكير أو تمحيص . وقد تفضى المسـاءلة إلى حالة من الهجرة والغربة الروحية والوجودية قـد تولّد بدورها إما إحساساً بالثورة الإيجـابية - كمـا كان الحـال عنـد بريخـت ، أو إحـساسـاً بالعـبثـية كـما كان الحـال عنـد بيكيت، أو انسحاباً إلى عالم الروحـانيات وما بعد الواقع أو فوق الطبيعة كما فعل الرمزيون .

لا عجب إذن أن يرتبط مفهوم الطليعية بمفهوم التجريب فى المسرح - سواء كان تجـربة معملية واعية مـدروسة كما كان الحـال عند جروتوفسكى وقبله ستانسلافسكى على سبيل المثال ، أو إبحار غريزى وحدسى يولد من

رحم فترات الانتقال التاريخية كما كان الحال عند شكسبير ، أو ثورة محمومة تعارض واقعاً إنسانياً يائساً محبطاً دون تبصُّر بعواقب هذه المعارضة ، ودون تصور لبديل لهذا الواقع ، كما نجد فى حالة بيكيت ومن قبله الداديون ، أو ثورة يقودها اختيار ايديولوچى مغاير كما كانت ثورة بيسكاتور وبريخت وغيرهم من كتاب الفكر اليسارى .

لكن تظل الطليعية فى كل الأحوال ثورة على الكائن - سواء اكتفت بتدميره كما تصور الداديون ، أو سعت لإحلال جديد مكانه كما فعل السيرياليون بعدهم وغيرهم كثيرون من قبل وبعد . كذلك تظل الطليعية مفهوما يتجاوز مجرد الأشكال والصيغ والأساليب ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بفترات الانتقال الحضارية والتاريخية ، وما يصاحبها من أزمات وأحباطات وتوترات وأحلام وأشواق فى مجال الفكر والثقافة .

إننا حين نتحدث عن الطليعية فإننا نتحدث عن حالة وجودية وفكرية نسبية ، قوامها القلق والثورة والرغبة فى التغيير - أياً كانت الفترة التاريخية ، وسواء كانت اليونان القديمة فى القرن الخامس قبل الميلاد ، أو عصر النهضة والاكتشافات العلمية التى زلزلت كيان أوروبا العقائدى ، أو القرن العشرين بزلازله الفكرية والعلمية والإجتماعية والسياسية المروعة ، أو مسيرة الكفاح والتحرير والتنوير العربى فى نفس القرن .

إن الفن والفكر فى فترات الانتقال التاريخى لا يملك إلا أن يكون طليعياً - مجادلاً للماضى والحاضر ومتطلعاً إلى المستقبل . فالطليعية

ليست مذهباً أو حركة فنية أو فكرية ، بل هى حالة وجودية ينطبق عليها قول الوجوديين بأن الإنسان لا يكون إلا إذا اختار ، وثار ، وانشق ، واغترب ، وعانى ، وابحر فى المجهول ، ليعانق ما يراء الوجود الحقيقى .

لقد كان اسخيلوس - أبو المسرح اليونانى الكلاسيكى طليعياً بدرجة ما حين استبدل فى نهاية ثلاثيته **الأورستيا** فى **ربات الانتقام** تقاليد الثأر العريقة بتصور آخر تنتقل فيه سلطة العقاب من مجتمع قبلى إلى القانون والمحاكم فى مجتمع مدنى . وكان سوفوكليس طليعياً حين وضع الإرادة الإنسانية وحق تقرير المصير وملكة التفكير العقلانى فى مواجهة الأقدار والنبؤات والتفكير الغيبى الخرافى فى مسرحيته **أوديب** . وإذا كان كل من إسخيلوس وسوفوكليس يبدوان لنا الآن فى معسكر المحافظين ، فإنهما كانا بالنسبة لعصرهما من دعاة التساؤل والثورة - كما يراها الناقد الفرنسى رولان بارت والعديد من المؤرخين والدارسين لهذه الفترة فى القرن العشرين .

ولعل أبلغ دليل على ارتباط الطليعية فى الفكر بالتجريب والتجديد فى الأشكال الفنية هو إضافة إسخيلوس لممثل ثانى (إلى جانب الممثل الاول الذى أدخله ثيسبوس) ، ثم إضافة سوفوكليس لممثل ثالث . وتبلغ الدفقة الطليعية ذروتها فى العصر اليونانى الكلاسيكى عند يوريبيديس الذي لم تتسع القوالب الفنية القديمة لفكره الثورى فلم يجد بدأ من تكسيرها وأبدع مسرحيات وصفها أحد نقاد القرن العشرين (جـ. ل.

ستاين فـى كتابه **الكوميديا القاتمة**) بأنهـا بواكـير الدرامـا المعـاصـرة ، وجعلت الكاتب الفـرنسى جان بول سارتر يقـول عن كاتبها : « لقـد كان يوريبيـديس يستـخدم الأساطيـر اليونانية القـديمة لينسفـها من الداخل » ، وكانت وسائل هذا النسف بالطبع ليست قنابل أو متفجرات ، بل تجديدات فى الشكل الفنى .

وكما كان المسرحـيون اليونانيون القدماء طليعيين فـى محاولتهم تجاوز حدود الكائن إلى الممكن عـبر التجـديد فى الشكل الفنى ، كان شكسبـير أيضـاً طليعـياً ، وكـذلك مـعاصـروه . لقـد كانت الـدرامـا الاليزابيـثيـة واليـعقـوبية (أى فى فـترة حكم الملكة اليـزابيث الأولى وجيـمس الأول) طليعيـة فى توجهها الفكرى ومنحـاها الفنى فواجهت بجرأة أزمـة الانتقال الحـضارى (التى كـانت إنجلترا بل وأوروبـا كلها تخـوضهـا آنذاك) - من العـصور الوسطـى إلى عصـر النهـضة ، من النظـام الإقطاعى إلى النظام الصناعى الرأسمالى ، من المجـتمعات الريفية إلى المجتـمعـات الحضرية ، من سيطـرة الدين إلى العلمانيـة ، ومن العزلة إلى الانفـتاح على ثقـافات أخرى غريبـة - وتبلورت هذه المواجهة الفكرية لتحـديات الظرف التاريخى فى أشكال فنيـة جديدة وجريئـة حاولتُ رصد بعـضهـا فى كتـابى **أضواء على المسرح الإنجليزى** .

ثم كان القـرن العشـرين بكل ما حواه مـن تجارب طليعـية وتجـريبـية متعـاقبة كانت فى معظمـها استجابة لتـحديات متواليـة لاهثة الإيقاع على الصعـيد السياسـى والعقائدى والعلمى والاجـتماعى والاقتـصادي . ولأن

الطليعية صفة نسبية نجد أن ما كان طليعياً فى الفن فى الخمسينيات يبدو تقليدياً مستأنساً فى الستينيات ، وتتحول مسرحية مثل **المغنية الصلعاء** (ليوجين يونسكو) من مسرحية يقذفها الجمهور بالبيض الفاسد إلى إحدى كلاسيكات المسرح الفرنسى فى القرن العشرين .

علينا إذن أن ندرك أن ما كان طليعياً بالأمس قد يبدو اليوم محافظاً وتقليدياً ، وعلينا أيضاً أن نميز بين ما هو طليعى حقاً فى زمنه (حتى وإن بدا تقليدياً فيما بعد) وبين ما يدخل تحت باب البدعة الشكلية أو الموضة السطحية العابرة . ولا أريد أن أغالى فأقول إن كل فنان حقيقى هو بدرجة ما فنان طليعى ، ينشق بدرجة ما عن الأعراف السائدة فى الفكر والفن ، فهناك من المبدعين من ينخرطون تماما فى واقع اللحظة الراهنة ويجسدونها دون مساءلة الأنساق الفكرية التى تبطنها . أو تحدى الأنماط الفنية السائدة فى تناول الواقع . لكن هؤلاء قلة ، وعادة ما يأتى تصويرهم الموضوعى للواقع ملبداً بالكثير من الغضب الدفين والنقد المستتر .

ولا تختلف الطليعية فى عالمنا العربى الحديث عنها فى بقية أنحاء العالم . فقد ارتبطت الطليعة العربية فى كل مجالات الفكر والابداع بمعانى الثورة والانشقاق والتجريب بحثاً عن بدائل للواقع ، وتجاوز الكائن إلى الممكن . وكانت فترات الكفاح الانتقال من التبعية الاستعمارية إلى الاستقلال والحرية تربة ثرية أنبتت العديد من التيارات الطليعية فى الفكر والفن فى العالم العربى .

وكـان الحلم الطليـعى العـربى بالاستـقـلال والوحـدة والتقـدم وراء التجارب الفنية العديدة التى استلهمت التراث فى محاولة البحث عن شكل مســرحى عربى ، ووظفت العـديد من تقنيات برتولت بريخت وغـيره من فنانى تيار اليسـار فى مساءلة الماضى والحاضر كخطوة أوليـة لتحديد شكل المستقـبل . بل إن نشأة المسرح العربى الحـديث نفسها منذ منـتصف القرن الماضى كانت تحمل سمة الطليعية رغم اسـتلهامها لتراث الدراما الغربية فى إرساء دعائم فن جـديد من فنون القول والتعبيـر فى العالم العـربى . لقد كان المسرح العـربى طليعياً فى نشأته ليس فـقط لأنه كان جديداً فى شكله وتقـاليـده على الناس ، بـل لأنـه كـان نتيـجـة احتـكاك ثقـافى وتحـدى حضارى ، وكان اسـتجابة لحاجة فرضـتها فترة انتقال حـضارى اصطخبت بالرغبـة فى مسـألة الواقع والحوار حـوله ، ونقده وتمحـيصـه ، وبأحلام الديمقـراطية . ورغم كل مـحاولات السلـطة لاستـئناس المسرح وتدجـينه واستقطابه كـان المسرح العربى فى كثير من الأحـيان سياسياً فى مـضمونه وطليعياً فى توجهه الفكرى والفنى .

ورغم ذلك لم تبرز كلمـة الطليعيـة على ساحة المسرح العـربى حتى الستـينيات ، واقترنت فى الأذهان بمـوجات التجريب الجـديدة فى المسرح التى كانت فى مـعظمها انعكاسـات لتجارب غـربية مثل المســرح الملحمى والتســجيلى ومسرح العـبث . لكن كلمة الطليعـة أو الطليعيـة ، بظلالها السياسية الكثيفة ، لـم تلبث أن توارت لتحل محلها كلمة التجريب - ربما لتغير المناخ السياسى فى العـالم أجمع لا فى العالم العربى وحده . ورغم

ذلك يظل التــجـريب فى الفن ذا طابـع فكرى سـيـاسى بالمـعنى الواسع للكلمة، إذ أن كل خروج ثورى عن المألـوف هو فى حقيقته فـعل سياسى ينطوى على موقف فكرى .

قد يحـمل مهرجـان القاهرة المسرحـى السنوى إسم مهرجـان المسرح التجريبى ، وقد حمل مهرجـان الشارقة المسرحى لدولة الإمارات هذا العام إسم الطليـعة المسرحـية العربية ، لكن المعنى واحـد فى الحالتين ، وكذلك الهـدف : وهو شـجاعة التـساؤل وجـرأة المغامرة ومـسئـولية العـبور إلى المستقبل .

إن كل المهرجانات المسرحـية التجريبية والطليعـية هى شموع لا تضئ طريق الفن المسرحى فقط ، بل تضئ الطريق إلى المستقبل .

❁ ❁ ❁

٣ معنى التجريب وتجلياته

فى الموجة التجريبية الأولى فى المسرح العربى

يتـولد التجـريب فى الفنون فكرة وممارسـة - علميـة ، واعيـة ، أو ابداعية لا واعيـة - فى فترات التحولات الحضارية العمـيقة ، حين تصبح اللغة والأشكال والأساليب الموروثة والسائدة ، عاجزة عن اسـتيعاب أنسقة الوعى الجديد وحساسـية العصر ، والتعبير عنها . فـالتجريب فى جوهره هو بحث عن لغة جديدة - بالمعنى الواسع للغة ، يتولد من حاجة تاريخية حضـارية ملحة ، ويشمل كل المجـالات المعرفية ، ويتـخذ صورة الحركة الجدلية بين المبـدع والواقع فى ثباته وتغيره من ناحيـة ، وبين المبدع واللغة السائدة والموروثة من ناحية أخرى ، سـواء كانت هذه اللغة أشكالاً فنية أو أبنية فكرية أو نظريات علمية . ولذلك عادة ما ترتبط فورات التجريب فى الفنون بتغـير صورة العالم الموروثة تحت وطأة الاكـتشافات العلمـية ، وما ينبثق عنها أو يواكبها من ثورات مـعرفية وتطورات فكرية - ولنا فى عصر النهضـة الأوروبية والعصر الحـديث الذى يبدأ منذ الربع الأخيـر من القرن التاسع عشر أبلغ دليل على هذا .

إن «التـجريب» لفظة جـديدة تعبـر عن ممارسة جـدلية قـديمة تتحقق بصـورة دورية فى لحظات ثورة العقل وتثـوير الوعى . وفى مجال المسرح

العربى تولـدت فكرة التجريب وممارساته المنوعـة من مخاض فترة الإنتقال الحضـارى والثقـافى ، وعمليـة التحـديث التى تبعت استـقلال الـدول العـربيـة ، وواكـبت بزوغ النزعة العلمـيـة والعلمـانية ، وإشـراق الفكر الاشتـراكى ، وعذابات البـحث عن الهويـة فى جدل الماضى والحـاضر ، والأصالة والمعاصرة .

ولقد مر التـجريب فى مجال المسـرح العربى منذ الخمسـينيات وحتى السبعينيات بمرحلتين واضحـتين : أما المرحلة الأولى فكانت مـرحلة الثورة على القديم والموروث ، والإبحار فى علوم المسرح الحديثة وتجاربه العالمية ، ومحـاكاتها بحـثا عن لغة مـسرحيـة جديدة ، فـوجدنا المسرحـيين العرب يجـربون صـيغـاً أوربية حديثـة مثـل الواقـعيـة الاشتـراكيـة ، والملحمـية البريختية، والمسرح التسجيلى ، والتكعيبية البيرانديلية ، ومسرح العبث ، ومسرح القسوة وغيرها. ورغم أن هذه الممـارسات المسرحية ، على ثرائها وجدتهـا ، لم ترتبط بنظرية فكرية وفنية مـتكاملة ، فلم يتولد منها مسار تجريبى عـربى واضح المعالم آنذاك ، إلا أنهـا ساهمت فى إرسـاء الوعى بخصـوصية اللـغة المسرحـية فى تعددها وتراسلهـا ، وفى تحرير الممـارسة المسرحية العربية من أغلال الواقعية البرجوازية ، والميلودراما ، والفودفيل، والنظرة الكلاسـيكية الأرسطـية ، فـمهـدت لانطلاق المسرح العـربى إلى مرحلتـه التجريبـية التالية ، التى بدأت فى منتـصف السـتينيـات ، والتى ركزت جهودها ، على مستوى الممـارسة والنظرية ، فى البحث عن صيغة مسرحية عربية تجمع بين الأصالة والمعاصرة .

وإذا كـان التجـريب العربى فى مـجال المســرح قد نشط وتحـرك فى مرحـلته الأولى على مـحورين فكريين واضـحين انتظما مـعظم التـجارب وهما:

١- الصراع بين نمط التفكير الأسطورى ونسق التفكير العلمى ،

٢- صراع المؤسسات والأنظمـة والأبنية الموروثة ، وحكم الفرد ، مع حلم الثورة الاشتراكية الديمقراطية ،

فإن فكرة البـحث عن الهوية قد شكلت المحـور الفكرى الرئيسى فى المرحلة التجريبـية التالية ، مع استمرار المحـورين السابقين . فكان البحث والغوص والتنقيب فى التـراث وقيمه ، وكان التحليل والتـشريح ، والنقد والتحلـيـل للشخصـية العـربية على طول تاريخـها ، فى جـوانبهـا المنيرة والمظلمة ، فى مواقفـها السلبية والإيجابية . لقـد فجرت فكرة البحث عن الهـويـة جدليـة الأصـالة والمعـاصرة فى المســرح العربـى بجانبـيهـا الفنى والفكرى ، وفرضت ضرورة استحضار التـراث والتاريخ العربى ومسرحته فى الحاضر من منظور جماعى واعٍ لا إبهام فيه ولا تدليس ، ولا تمجيد أو تقـديس زائف . وكان من الطبـيعى والمنـطقى أن تفرز فكرة البـحـث عن الهوية فى مجال المسرح فكرة البـحث عن صيغة مسرحية لها خصـوصيتها العربيـة ، وهى الفكرة التى حمل لواءهـا على مستـوى التنظير والممـارسة يوسف إدريس وعلى الراعى وتوفـيق الحكيم والفـريد فرج ونجيـب سرور وشوقى عبـد الحكيم وغيرهم فى مصر ، والطيب الصـديقى وعبد الكريم برشـيد وغـيـرهما فى المغـرب ، وعـز الدين المدنى والمنصف السـويسى

وغيرهما فى تونس ، وقاسم محمد وغيره فى العراق ، وسعد الله ونوس وغيره فى سوريا ، وروجيه عساف فى لبنان - وهذه أسماء أسوقها على سبيل المثال لا الحصر . ولقد تمخض جهد هؤلاء الرواد ومن حذا حذوهم من المسرحيين الطليعيين العرب عن صيغة عربية جديدة وأصيلة فى آن واحد ، تراثية وتقدمية فى نفس الوقت ، تستفيد من أرفع تقنيات المسرح التجريبى العالمى دون أن تفقد طابعها الشعبى الأصيل . ورغم أن هذه الصيغة قد تختلف فى تجلياتها من قطر عربى إلى آخر ، بل ومن فنان إلى آخر ، وتحمل أسماء مغايرة - مثل مسرح الحكواتى ، أو المسرح الاحتفالى ، أو الريفى ، أو مسرح القهوة ، أو الكوميديا الشعبية أو غيرها ، فإن بنيتها الأساسية تظل واحدة فى كل التجارب . ومما لا شك فيه أن هذه الصيغة العربية الجديدة تدين لرجل المسرح العظيم بريخت بالكثير ، فلقد كانت نظريته الملحمية المتكاملة فى المسرح بفكرها التقدمى وتقنياتها الجديدة ، التى استلهمت التراث المسرحى الشرقى والآسيوى ، وثورتها على التراث الأرسطى ، وتعاملها النقدى الواعى مع التاريخ والتراث والأسطورة ، وتوجهها السياسى والاجتماعى الصراعى الصريح ، وهدفها التثويرى الواضح - كانت الملحمية قوة تحرير ومصدر إلهام خصب للتجريبيين العرب . لقد تعلم التجريبيون العرب من بريخت ضرورة تكامل وتراسل الفن والفكر ، وأن التجريب لا يتحقق بصورة علمية كاملة إلا إذا نشط على كل محاور التشكيل فى التجربة المسرحية من زمان

ومكان وعناصر بشرية ومادية ، وتناول كافة الجدليات التى تنبثق على كل محور ، فمضوا على نهجه ليبدعوا صيغتهم العربية المسرحية الخاصة .

وتنبع خصوصية هذه الصيغة العربية الجديدة - التى ربما اتفقنا على تسميتها بالاحتفالية المكانية - من اتكائها بالدرجة الأولى على محور المكان وتهميشها لمحور الزمن . فإذا كانت الواقعة المسرحية هى تشكيل جمالى جدلى مؤقت فى الزمان والمكان ، يتحقق من خلال حضور العنصر البشرى ، فإن الواقعة الاحتفالية تَنشُطُ تشكيلياً وجدلياً على محور المكان، وتسعى إلى تثبيت عنصر الزمن فى حاضر مستمر مفترض - هو حاضر اللعبة المسرحية أو زمن العرض - فيتحول الزمن والتاريخ فيها إلى كتلة لا زمنية - أى يتحول عنصر التوالى والتعاقب الذى يمثل محيط التشكيل فى المسرح التقليدى ، وينتظم المكان فى حركته ، إلى موضوع التشكيل ومادته لا فضائه . وإذا كانت الدراما التقليدية والكلاسيكية تصور حركة الإنسان فى الزمن والتاريخ فى انفصال وهمى مؤقت عن حاضر العرض ، وتتصل حلقاتها من خلال منطق التوالى السببى والتوقع ، وتتقدم بين الأحداث المتوالية ، فإن الصيغة الاحتفالية ، التى وَجَدت فى الحلقة الشعبية فضاءها المسرحى المميز ، تنتهج شكلا فنيا ينمو من خلال التفرع الأفقى ، والتفاعل والجدل المكانى ، وتعدد المنظور ، ويتحقق فيه الاكتمال والتنوير من خلال التراكم . وقد استلهمت الاحتفالية أسلوب البناء الفنى هذا من بنية الحكاية الشعبية العربية كما نجدها فى حكايات ألف ليلة

وليلة وغيرها . ففى دراسة لأحمد رشدى صالح بعنوان «ألف ليلة وليلة وفن الحكاية الشعبية » يخلص الكاتب إلى أن أسلوب البناء الفنى المميز للحكاية الشعبية يعتمد أساساً على الاستطراد والتراكم - أى على التفرع الدائم من حدث أصلى إلى أحداث فرعية تشرح وتوضح هذا الحدث وتصل به إلى التكامل والتنوير . وفى دراستين له عن مسرح سعد الله ونوس وعز الدين المدنى يؤكد لنا الناقد أحمد محمد عطية تأثر الكاتبين بهذا الأسلوب فى البناء ، كما يؤكد لنا عبد الرحمن بن زيدان انتهاج العديد من المسرحيين المغاربة وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد له . ويتجلى هذا الأسلوب أيضا فى العروض التى أعدها قاسم محمد فى العراق عن بعض النصوص التراثية ، كما نلمسه فى مسرح ألفريد فرج ومسرحية الفرافير ليوسف إدريس وفى العديد من عروض الثقافة الجماهيرية فى مصر وعدد من العروض التجريبية الجديدة فى مسرح الطليعة .

إن التشكيل الجمالى فى الحاضر المكانى من خلال التقطيع والتضمين ، والتفريع والاستطراد والتراكم ، هو جوهر الصيغة الاحتفالية الذى تنبثق منه كل عناصرها الجمالية ودلالاتها الفكرية ، فهذا النوع من التشكيل ينشد من ناحية المعمار المسرحى شكل الساحة الشعبية التى تضم الموالد والأسواق وتفرض بطبيعتها تفاعل الحضور جميعهم ومشاركتهم الإيجابية فى تشكيل الواقعة . وهذا النوع من التشكيل ، الذى يحيل عنصر التوالى التاريخى إلى موضوع ، يحمل فى طياته منظوراً نقدياً مبنياً

فـيه . فـاللاعبـون هنا لا تنتظمـهم حركـة الزمن الوهمـية فى القـصص المعـروضة ، بل يقـفون خـارجهـا فى واقع المكان والحضـور ، ويلعبـون أدوارهم المتـعددة صـراحة ، ثم ينسلخـون عنها ليـشكلوا مع الحاضـرين منظورا نقدياً حاضـراً ومستمراً على الواقع أو التـراث ، ولينتظموا التاريخ الحقيقى ، وكل الأزمنة الغائبة ، فى حاضر الوعى وواقع المكان - فى الآن وهنا - أى فى زمن المضارع المسـتمر الذى يتـحدد باستمـرار الفعل ، ولا يوجد إلا فى حضور الفعل فى المكان .

وتحضـرنى فى هذا الصدد كلمـات الفنان الكبير عـز الدين المدنى فى مجلة الدوحة (أغسطس ١٩٨٦) التى تحدث فـيها عن الأصالة وكأنها مكان حاضـر دومـا إذا قال : « أصالتنا العـربيـة فيهـا الأماكن المشعـة والأماكن المنيرة والمناطـق المنيرة ، غيـر مناطق الأصالة التى هى بمعنى التـأخر . . . الأصالة التى أعنيهـا أنا هى أن يعيش الإنسان فى صلب عصـره ، مندمجا فيه كل الاندماج » . وإذا كـان على الفنان العربى الباحث عن الأصالة أن يعيش فى صلب عـصره ، فإن الحاضر والحـضور الجمعى المكانى المسـتمر يصبح فـضاءه التـشكيلى الحتمى والمحـيط الممكن الوحيـد للفعل البـشرى والجماعى .

إن الصيغة المسـرحية التى أبدعها التجـريب العربى تنطلق من التراث كموضوع لتبحث عن الهوية ، وتنتهى إلى الحاضـر فعلاً جمالياً جماعياً ، وهى صـيغـة تنبثق تشكيليـاً من المكان لتـؤكد قـيمـة الانتمـاء فى الزمـان

والمكان، وهى تجسد فى معمارها المفتوح بشكله الدائرى الذى تتصل فيه حلبة اللاعبين بحلقة الجلوس ضرورة الفعل الجماعى الشعبى ، كما تؤكد فى حركة لاعبيها دخولاً إلى حلقة التاريخ والوهم واللعب وخروجاً منها تلك العلاقة الحركية المتفاعلة دوماً بين الإنسان والتاريخ ، فالمسرح الاحتفالى هو مسرح المكان الذى تمتزج فيه الأزمنة وتذوب فى الحاضر ، وتتعدد فيه الوسائل وتتنوع فى شكل فنى شامل مميز يرفض المنظور التاريخى الأحادى ومعه هيمنة الماضى على الحاضر وتسلط النزعة السلفية على العقل العربى .

❁ ❁ ❁

٤ التجريب الأوروبي واندحار الكلمة

خلال الدورة الأولى لمهرجـان القاهرة الدولى للمسرح التـجريبى عام ١٩٨٨ شاهدنا عـرضاً متـميزاً يصـور العبث السيـاسى العالمى الذى يُبطِّن صـراع القـوى العـظمى ، وهو عـرض **لقاء القمة** لفـرقـة رالف رالف البريطـانية ، وشاهدنا أيضـاً العرض البلجـيكى الرائـع **لا استسـلام هنا** لفرقـة مسرح الضـواحى الذى قدم لنا قـراءة مأساوية الدلالة ، بانوراميـة الأبعاد ، عـبثيـة التوجه ، سـيريالية الطابع فـى معنى التاريخ البـشرى ، وصور الحضارة الإنسانية فى صورة المعركة الدموية العنيفة التى تستمر حتى الموت ولا تقبل مبدأ الاستسلام . وفى غضون هذا المهرجان المصرى الأول للمسرح التجريبى شاهدنا أيضـا عرضاً بولندياً تجريبياً بعنوان **لوح النافذة المكسور** يؤكد عزلة الانسان وعجـزه ، وانصرافه إلى نسج الأوهام الفردية (وهى الدلالة الرمزيـة لآلة الحياكـة القابعة فى عـمق المنظر المسرحى) كـما يصور فى الألواح الزجاجية المعلقـة فى فضاء المنظر ، والطيور المحنطة التى تهمين عليه ، جمـود العلاقات الإنسانية ، وتحجُّر الأطر الاجتـماعية التى تحكمها ، وغياب الفاعلية البشرية .

وتقدم لنا هذه العـروض الثلاثة فى مجـموعهـا ، وخاصة العـرضان البـريطانى والبلجـيكى ، صـورة واضحـة لمحـاور التجـريب فى المسـرح

الأوروبى الحديث ومساراته ، فالعروض الثلاثة تضرب فى مسارات تجريبية مشتركة (وإن تخلف العرض البولندى بعض الشئ عن العرضين البلجيكى والبـــريطانى) ، وتنهــل من منابع واحـــدة ، وذلك رغـم تفـــردها فى التشكيل الفـنى وخصوصيـتها فى التنفـيذ التقنى . ولعــل الملمح الرئيسى الذى يفرض نفسه على المشاهد لهذه العروض الثلاثة هو اسـتلهامها جميعا لتراث مسـرح العبث من ناحية ، ولاتجاهات المسرح الحـديثة التى تفرعـت من آراء ونظريات المخـرج البولنـــدى - جيـرزى جروتوفـسكى من ناحيـة أخرى . إن الرؤيـة العبثيـة للحيـاة ، التـى تجمـع بين روح الهزليـة وروح المأســاة ، تبرز بوضــوح فى هذه العـروض وتهـيمن علـيهـا وإن تنوعت وجهــاتها من عرض إلـى آخر . ففى العـرض البريطانى مـثلا تنشط هذه الرؤية العبثيـة على محور السياسة العالمية ، بـينما تنشط على محور تاريخ الإنسان والحضــارة فى العرض البلجيكى ، وعلى محور الفـرد والعلاقات الاجتماعية والإنسانية فى العرض البولندى .

وإذا كانت الرؤية العـبثية لمصـير الإنسان وواقـعة هى المنطلق الفكرى الرئيسى فى هذه العروض فليس من الغـريب أن نجدها تتخذ موقـفاً معادياً من اللغة المنطوقـة - لغة الحوار والفكر ، كمـا فعل بيكيت ، ويونسكو ، ورواد العبث الأوائـل ، وتسعى إلى تهـمـيش الكلمة ، أو تفـريغهـا من محـتواهـا ، أو نفيهـا تماما من المسرح ، واسـتبدالهـا بتراكيـب صـوتية جديدة ، لا لغوية ، بكل ما يحمله هذا التهميش أو الاستبدال من دلالات الرفض لأنماط التفكيـر السائدة ، والمؤسســات العقيـدية ، والأطر القيمـية

الموروثة ، والمواضعات المنطقية التقليدية ، والنظريات الفلسفية ، وأنسقة المعنى وتفسير الظواهر المبنية فى اللغة - أى لكل تراث الحضارة الأوروبية . وإذا كان رفض اللغة فى مسرح العبث قد اتخذ فى الخمسينات والستينات مسار تفريغ اللغة من المعنى عن طريق ابراز آليتها وتحجرها وانفصالها عن الواقع البشرى الحى والوضع الانسانى الحقيقى ، بحيث استحال الحوار فى مسرح العبث ، وتحول إلى أنسقة صوتية متعلقة فى الهواء ، تخلو تماما من الفاعلية الإنسانية والدلالية ، فإن المسرح التجريبى الأوروبى الآن قد طوّر أشكال هذا الكفر بالكلمة فى اتجاهين جديدين نلمسهما بوضوح فى العرض البريطانى والبلچيكى ، وبدرجة أقل فى العرض البولندى الذى توقف عند مسرح العبث بدرجة كبيرة . أما الإتجاه الأول فهو تهميش الكلمة عن طريق تقليص مساحتها ، والتعامل معها على المستوى الصوتى البحت بحيث تنتفى عن الكلمة دلالاتها الأصلية وإحالاتها المألوفة ، وتكتسب دلالة مجازية جديدة على مستوى الايحاء الصوتى . وأما الاتجاه الثانى فهو الاستبدال - أى الاستغناء الكامل أو الجزئى عن الكلمة واستبدالها بنوع من الهذر والخلط اللغوى الواضح الذى يعمل بصورة كاملة على مستوى الصوتيات البحتة بعيدا عن المعانى .

إن العرض البلجيكى يبدأ بأغنية تخلط كلمات من اللغة الأسبانية - وهى لغة غير معروفة فى بلجيكا - بمفردات صوتية لا تنتمى إلى أية لغة معروفة ، فتتحول الأغنية إلى تركيبة صوتية بحتة تعمل على مستوى الإيحاء بصورة تامة . ثم يتقدم العرض على نفس النهج فى تشكيل

محيطة الصوتى فيطرح تراكيب صوتية متعاقبة ، تستغل كل طاقات جهاز الصوت البشرى ، فتنتقل من الهمس إلى الأنين إلى الحديث ، ومن الغناء إلى الترتيل والإنشاد الإيقاعى ، ومن الصياح إلى الصراخ والعويل، بل والزئير والعواء والفحيح اللابشرى .

وتشتبك هذه التراكيب الصوتية الجديدة المنوعة فى العرض ، وتتراسل مع تشكيلات حركية كثيفة وموحية - على جدتها وغرابتها . وتعتنق هذه التشكيلات الحركية فى مجموعها مبدأ تمزيق الأنسقة الحركية المألوفة ، وقلب المواضعات والتوقعات البصرية المعتادة ، فنجد فعل الحب على سبيل المثال يتحول حركياً إلى فعل أشبه بالتعذيب أو السحل العنيف بينما يتحول لقاء الذكر بالأنثى لخلق الحياة إلى معركة عنيفة بين طائرين عملاقين خرافيين ، وتُترجم فكرة حمل الأنثى وضعفها وعجزها النسبى أثناء الحمل إلى معادل تشكيلى مضحك ومرعب فى آن واحد - يمثل ساقاً صناعية بالغة الطول والضخامة لا تلبث أن تنفصل عن ساق المرأة فى حدث الولادة ، ثم تنقسم إلى أجزاء لتتحول إلى مدافع وبنادق ورموز دمار .

وفى العرض البريطانى يتكرر هذا الاشتباك والتراسل بين التشكيل الصوتى الذى ينفى الكلمة ، والتشكيل الحركى والمادى الذى ينسف الأنسقة الدلالية المألوفة ، بل ويذهب العرض البريطانى إلى أبعد من ذلك إذ يستخدم لغة مصطنعة ، لا تنتمى إلى أية لغة معروفة ، طوال العرض ليصور عبث السياسة العالمية ، وعقم محاولة التواصل من خلال اللغة التى

تتحول من وسيلة تفاهم إلى حاجز يعوق التفاهم . وفى إطار هذا التغييب الكامل للكلمة يتم التواصل بين الجمهور والعرض ، ويتحقق معنى العرض ، عن طريق لغة مركبة جديدة هى لغة الإيحاء الصوتى والحركى. وكما حدث فى العرض البلچيكى ، يتقدم العرض البريطانى وينمو من خلال الصدام الدائم بين الموقف المبدئى - وهو لقاء القمة - بكل ما يطرحه من توقعات فى مجال التشكيل والحركة من ناحية ، والمعادل التشكيلى الغريب ، على مستوى الصوت والصورة ، الذى يختاره العرض ، والذى ينتمى إلى أطر دلالية مخالفة أو معارضة ، يحيلنا إليها لتفسير الموقف وفهمه . ففى موقع من العرض ، على سبيل المثال ، يتحول لقاء القمة على مستوى الصوت والصورة إلى معركة بين وحشين من عصور ما قبل التاريخ تحيلنا إلى عالم أفلام الكارتون ووالت ديزنى ، وفى موقع آخر من العرض يتحول الحامل المعدنى الذى يحمل أوراق كل من الزعيمين إلى حربة فى معركة بدائية همجية ، فتتحول منضدة المفاوضات بدورها إلى حلبة قتال وحشى عنيف يقلب منطق الموقف المبدئى، وهو موقف المفاوضات السلمية ، ويخلق تورية ساخرة تنزع كل أقنعة الحضارة الزائفة وتعرى منطق القوة الذى يحكم العالم .

- إن تهميش الكلمة أو نفيها من العرض المسرحى واستبدالها بمحيط صوتى مُركّب يعمل على مستوى الإيحاء ، أى على المستوى المجازى ، يمثل المسار التجريبى الأول الذى يتضح فى هذه العروض ، وهو مسار يبدأ من مسرح العبث ، ويستوحى بعض تجارب الكاتب البريطانى توم ستوبارد

فى اصطناع ضرب من «اللالـغة» ، أو الخلط اللغوى المنظم ، وهو مـسار يقترب بهذه العروض من روح الشعر - أى يكسبها قدرة على توليد المعانى والدلالات المتعددة ، وعـلى إقامة علاقات من الجـدل والتراسل بين مناطق ومستويات التجربة الإنسانية المنوعة .

أما المسـار التجـريبى الآخر الذى نخلص إليـه فى هذه العروض فـهو يختص بالمحـيط البصرى والمادى للعرض المسـرحى ، ويشمل سينوغـرافيا العرض من ناحيـة ، وحركة الممثل فى الفراغ المسرحى من نـاحية أخرى . وعلى هذا المحـور ، محور التـشكيل المادى والحركى ، يشـترك العـرضان البلجـيكى والبـريطانى فى عـدد من الملامح التى تـشكل مســاراً تجريبـيـاً واضـحاً. فـفى نطاق التعـامل مع المحـيط المادى للعرض إلتـزم العرضـان بالإطار الحميمى للمسرح الصغير الذى يحـيط فيه الجمهور بفضاء التشكيل من ثلاثة أو أربعة جـوانب ، وسعيا إلى تفريغ هذا الـفضاء من أية دلالات زمانية أو مكانية مـحددة ، وإلى تجريده إلى مجموعة من الـعناصر البسيطة الدالة ، (منضدة ، وكرسيين ، ونافذتين فى الخلفـية ، وحاملين معدنيين فى المقدمة فى حالة العرض الإنجليزى ، وعـامود طويل مُفَرّغ ، ومجموعة من الحلقـات الخشـبيـة والملاءات السوداء فى حـالة العرض البلچـيكى) ، وتعامـل العرضان مع هـذه المفردات القليلة على مـستـوى المجاز البـصرى كعـلات دائمـة التحـول ، لا ترتبط بدلألات ثابتة مـألوفة ، بل تكتـسب دلالاتها المجازية المؤقتة من خلال حركة الممثل وتعامله .

وفى نطاق الحركة البشرية فى الفراغ المسرحى إلتزم العرضان بالثنائية البشرية ، المتحابة حيناً ، المتصارعة حيناً ، المشتبكة في المصير دوماً رغم عزلتها الإنسانية ووحدتها الوجودية ، فهناك الذكر والأنثى أو الرجل والمرأة فى العرض فى البلجيكى ، وهناك الزعيمان فى العرض الانجليزى. وتستدعى هذه الثنائيات التمثيلية إلى الذهن الثنائيات المماثلة التى يعج بها مسرح العبث وخاصة مسرحيات بيكيت ، والتى تحمل أصداءً واضحة من الثنائيات الهزلية فى السينما الصامتة والناطقة مثل لوريل وهاردى ، وأبوت وكاستيللو - وهى ثنائيات استلهمها مسرح العبث وبيكيت على الأخص .

ونلمس فى التعامل مع هذه الثنائيات البشرية فى العرضين اتجاهاً واضحاً إلى تأكيد جسدية الممثل - أى حضوره الجسدى الكثيف - وإلى توسيع قاموسه الحركى ليشمل ويمزج كل الإيماءات والإشارات ، القديمة والجديدة ، المهذبة والإباحية ، الغريزية والحيوانية ، الممسوخة الشائهة والرفيعة السامية ، بحيث يتحول جسد الممثل تدريجياً إلى طاقة إيحائية شعرية خالصة تكاد أن تنسينا خصوصيته الجسدية المتفردة . ويرتبط بهذا الإظهار الحركى لجسد الممثل ، باعتباره عنصر التشكيل الرئيسى فى العرض ، اختفاء الشخصية الدرامية بمواصفاتها النفسية والاجتماعية ، وغياب الحدث الدرامى بالمعنى التقليدى - أى بمعنى التطور المنطقى فى الزمن للصراع المحورى وفق معطيات الموقف والشخصية . فالحدث فى المسرح التجريبى . يتحقق من خلال التحول الدلالى الدائم لمعطيات

العرض وعناصره ، وتراكم الإيحاءات والدلالات فى جدلها وتراسلها ، لخلق استعارة مسرحية مرئية مجسدة تمثل موقفا شعوريا من العالم . والممثل فى المسرح التجريبى ليس شخصية درامية ، بل هو كيان مجازى دائم التحول، يجسد فى تحولاته الصوتية والجسدية العديدة ، التى تشتبك إيقاعاتها ، كل مخاوف الإنسان ونزعاته ، ورؤاه الرافضة ، وكل أوهامه وآماله كما تتبدى فى عوالم الحلم والهذيان ، وكأنه آلة موسيقية تلعب سيمفونية الإنسان بكل تنويعاتها . إننا نلمس فى هذين العرضين البديعين تحرر الجسد البشرى وانطلاقه من أنماطه الحركية الحضارية المألوفة والموروثة وما يرتبط بها من دلالات ، ونستشف جهداً واعياً منظماً لاستكشاف وإظهار طاقات الجسد البشرى بكل روعته وسموه وجلاله ، وكل قبحه وضعفه وانحطاطه . فالحركة فى المسرح التجريبى الأوروبى لم تعد ترجمة للكلمة تصاحبها وتكملها أو تعمقها ، أو تجسيداً مرئياً صامتاً لمعانى يمكن أن تعبر عنها الكلمات - كما هو الحال فى التمثيل الصامت أو المايم ، بل غدت تشكيلاً ابداعياً جديداً يبحر فى عوالم ما قبل وما بعد الكلمة . ولكن ماذا عن المستقبل ؟ وإلى أين يمضى هذا المسرح ؟ وماذا عن مستقبل الكلمة فى المسرح التجريبى العربى ؟ أسئلة يثيرها التجريب الأوروبى وينبغى أن نتوقف أمامها طويلا .

❁ ❁ ❁

٥ التجريب بين حضور الجسد وغياب الكلمة

« فى البدء كان الكلمة » . .

فى بدء المسرح وعلى طول تاريخه حتى القرن العشرين كانت الكلمة هى محور تشكيل العرض المسرحى . وفى عالمنا العربى كانت الكلمة أيضا هى محور الصراع الفنى والفكرى الذى ولدَّ موجة تقليد وتهجين المسرح الأوروبى بأنواعه التقليدية ، ثم موجة التجريب التى شهدتها الستينات والتى غدا فيها التأليف المسرحى فضاء التجريب الرئيسى الذى أحتدمت فيه جدليات الأرسطية والملحمية ، والعبثية والاحتفالية الشعبية ، والعامية والفصحى وغيرها بكل ، دلالاتها الأيديولوجية .

ورغم تنوع التجارب والاتجاهات فقد تمخضت الجدليات التى شغلت مسرح الستينات عن تركيب ينتظم التناقضات [Synthesis] - أى عن مفهوم مرن للمسرح يرى فيه تشكيلاً جمالياً متعدد اللغات ، قد يستلهم مصادر عدة ، لكنه يوظفها جميعا ليطرح قراءة تقدمية التوجه فى قضايا الواقع الملحة . . وفى ضوء هذه النظرة الجديدة إلى النص المسرحى التى حررته من التقاليد والمعايير الأدبية الموروثة للكتابة ، وأكدت أهمية تفاعل الكلمة مع لغات العرض المسرحى الأخرى ، اختفت قضية العامية والفصحى ، وحل محلها مفهوم اللغة الدرامية - سواء كانت عامية نعمان

عاشور الراقية ، أو فصحى الفريد فرج العامية الجرس والإيقاع ، أو عامية نجيب سرور الشعرية ، أو أشعار صلاح عبد الصبور الفصحى .

وللأسف لم يُتح الظرف التاريخى العربى لهذا المفهوم المرن المتفتح للمسرح أن يستقر فى تربتنا الفنية ويرسخ فى وجدان الأجيال التالية ليغدو أرضية صلبة ينطلق منها التجريب المسرحى فى مسار واضح معارض ، يحدد هويته وغايته . فمع السبعينيات شهدت الساحة المسرحية تقلصاً حاداً فى الإبداع ، وتردياً فنياً مؤلماً فانقطعت المسيرة ولم يتحقق التراكم الثقافى المنشود ، فوجدنا جيل المسرحيين الشبان فى الثمانينات يمارسون المسرح وكأنهم يبدؤن من فراغ ، وينخرطون فى التجريب دون تراث راسخ يمثل قاعدة انطلاق ثوري ، فتترصدهم أخطار الموضات والتقاليع ، ويلتبس عليهم معنى التجريب .

لقد صدمت حين سمعت أحد الأخوة من شباب المسرح اليمنى يعلن فى إحدى الدورات أنه قد اكتشف من واقع مشاهداته للعروض الأجنبية الغربية أن الصيغة التجريبية السائدة هى صيغة البانتومايم - أى العرض الحركى الصامت - وأن على المسرح العربى بدوره أن يعتنق هذه الصيغة ! وكأنه قد كُتب على الشعب العربى أن يُلَجم لسانه ويُحرم حق الكلمة حتى أيضا على خشبة المسرح ! وكأننا كشعب عربى قد عايشنا لغتنا ممارسةً حرةً وتطويراً وتحليلاً وتفكيراً جدلياً عقلانياً حتى ضقنا بها ذرعا كما فعل الغرب ، وكأننا عشنا الثورة الصناعية والتكنولوجية وعصر العلم والآلة حتى الثمالة مثل الغرب ، وصعدنا إلى القمر وغزونا الفضاء ولم

يعد لدينا من شاغل سوى الارتداد إلى الغيبيات والأساطير وعالم الغرائز لنبحث فيه عن سحر المجهول !

والمصيبة أن الأخ اليمنى هذا لم يكن وحده فى نظرته السطحية تلك إلى التجريب التى ترى فيه صيغة شكلية بحته لا تتصل بأى أرضية فلسفية وفكرية . . فلقد سمعت بأذنى أساتذة يقيسون البعد التجريبى فى العروض بدرجة اعتمادها على لغة الجسد واستغنائها عن الكلمة المنطوقة . وتأكد هذا المعيار السطحى فى أذهان الشباب حين حمل عرضان راقصان من ألمانيا وبلغاريا هما **جلسة سرية ودون چوان** فى ثانى دورات مهرجان المسرح التجريبى جوائز المهرجان . وأخشى ما أخشاه أن يصبح حصاد المهرجان التجريبى أن نجد شباب المسرح العربى وقد بتروا ألسنتهم ووقفوا على رؤوسهم يشوحون بأيديهم ويطلقون صرخات حيوانية هستيرية باسم التجريب وجريا وراء الجوائز . .

واتقاء لمثل هذا الموقف المحزن ، على شباب المسرح فى العالم العربى وخاصة فى مصر أن يعوا الحقائق التالية ويتأملوها حتى يضربوا فى مسارات التجريب بعيون مفتوحة وعقول يقظة :

أولاً : إن تيار تهميش الكلمة فى المسرح الغربى أو نفيها تماماً كان نتاج تيار فلسفى انطلق من انكار جدوى البحث فى الميتافيزيقيا - أى ما وراء الطبيعة - وركز على فحص وتحليل أنسقة ومنطلقات التفكير الإنسانى من خلال تحليل اللغة وتراكيبها لرصد آلياتها وتناقضاتها . . وقد أفرز هذا التيار الفلسفى اللغوى نظرة إلى اللغة باعتبارها بنية تعسفية لا تعبر عن

الواقع بقدر ما تقوليه . وتضفى عليه صورة منطقية زائفة ، وقد بلغت هذه النظرة مداها فى انكار براءة اللغة من الأيديولوجيـة وفى اعتبارها أداة سلطة وسيطرة . وفى بـعض التجارب المسـرحيـة المصرية الشبـابية لمست مـيلاً واضحاً إلى اعتناق هذه النظرة إلى اللغة وجهداً واضحاً ومنظماً يسعى إلى خلخلة خطاب السلطة - الدينى أو السياسى أو الأدبى - وهذا فى تصورى مجال ثرى للتجريب الهادف البناء . . لكنه مجال لا يحظى للأسف بانتباه النقاد أو تقـديرهم كمـا تشهـد بذلك قلة الاهتمام الـذى حظى به عرض **المحبظاتية** المصرى مثلا .

ثانياً : إن الاتجاه إلى الاعتماد على الجسد وحده فى بعض التجارب الغـربيـة لا ينفـصل عن تلك الثـورة الفكرية والدينيـة والأخـلاقيـة التى اجتاحت أوروبا فى القرن العشرين وبلغت ذروتها فى الستينات فى تقديس الجسد البشـرى - أو ما أسمى بال body mystique - أى النظـرة إلى الجسد باعـتباره أداة معـرفية تتيح لنا مـن التجارب والمعارف والخـبرات ما يتعذر على الـعقل أن يصل إليه ومالا تستطـيع اللغة المنطوقة التعـبير عنه باعتبارها نتاجا للعـقل والمنطق . ولهذا ارتبط الاتكاء على لغة الحركة فى التجارب الغـربية باستلهام الطقـوس والأساطير الوثنية القـديمة التى كانت تستخدم الجسد البشرى وسـيلة للتواصل مع قوى الطبيعة . إن على المبدع المصرى الذى تبهـره العروض الغربية الصامـتة أن يدرك دلالة الصمت فى هذه العـروض وهى فى كلمـات د. منى أبو سنة « تداعى الرؤية الكونيـة التى تمثلها اللغـة المنطوقة حيـث يتلاشى المطلق ويحل محله النسبى ، أى الإنسان » .

ثالثاً : وهـذه حقـيقة تغـيـب عن الأذهان كثيـراً وهى أن العرض الألمانى والعـرض البلغارى الصـامتين لم يخلوا من الـلغة تماما فقـد كان كـلاهـما نتـيـجة لجـدل نـص العـرض الحـركى مع نص أدبى معـروف للمـشـاهد ، ولم يكن أيهمـا ليحـقق معناه فى غـيبـة هذا النص الأدبى المعروف . بل اننى أمضى لأؤكد أن أشهر الـعروض التجريبية المؤثرة فى العالم كانت حصـيلة جدل مع نصوص أدبية معروفـة وقراءة جديدة لها - سواء كانت هذه النصوص مسرحيـات لشكسبير أو مارلو أو أساطير هندية أو فارسـية أو كتاب **منطق الطير** لفريد الدين عطار . وقد شاهدنا عدداً من هذه العروض فى إطار دورات المهرجان التجريبى فكانت مسرحية «**لو**» العراقية التى عُرضت فى وكـالة الغورى قراءة درامية جديدة لقصـة قصيرة لتشـيكوف ترجـمت مونولوج الحوذى المقهـور إلى جدليات مكانية بـليغة رأسية وأفـقية . فعلى المسـتوى الأفقى فجَّر التقـابل بين الرحاة الدائرة فى جانب والعربة الوهمية الحركة فى الجانب الآخر معانى القهر والعجز التى تُغلِّف واقع الحوذى ، وعلى المستوى الأفقى كان التقابل بين ساحة الوكالة وممرات دورها الأول حين دوت بقعـقعة أحـذية حراس السجن والتـمعت بأضواء مشاعلهم الحمراء - كان التقابل بين المستويين تجسيداً بصرياً لوضع الحوذى فى قـاع مجتمـعه ولهيمنة قـوى القهر والبطش على السـاحة التى تحلّقنا فيها حوله فغـدونا نحن أيضا سجناء . وقد أكد العرض هذا المعنى من خـلال تكرار حـركة المجمـوعة التى تحاول المرة تلو المـرة ارتقاء السلم الذى يفصـــل المستويين الرأسيين فـتفـشل وتظل تدور فى الساحـة حتى تتهاوى وتسقط . وفى العرض الإيطالى الذي استلهم أسطورة **جلجامش**

وجدنا المخـــرج يضرب فى أرض جـديدة ويحاول مـزج أساليب مـسرح التعـزية الإيرانى ، وصيغه الموسـيقية ، بـتقنيات المسرح اليـونانى القديم المعـروفة لنا وبأسـاليب المسرح الـراقص الحديث ، ووجـدناه يتكئ على التكـرار والسكون مع التنمـيط الحركى فى خلق إيقـاع جديد ساحـر يبدو بطيئا فى البداية لكنه لا يلبث أن يستولى على المشـاهد تماما فيمـا يشبه التنويم المغناطيسى . . وهناك أيضا عرض رجاء بن عمار المتميز - **ساكن فى حى السيّدة** -الذى اعتـمد على الكلمة بقـدر ما اعتمـد على لغات المسرح الأخـرى ، والعرض العـراقى المؤثر **اللعبة** للدكتـور فاضل خليل والعـرض الهولنـدى الذى أمتد فيـه التجريب مـن نص توفيق الحكيم - **رحلة إلى الغد** - إلى التشكيل الزمنى للعرض بأسلوب المونتاج ، إلى تقنيات التمـثيل والحركة . كذلك قـدم العرض التشيكى تجربة مـثيرة فى ترجمة سيناريو الفيلم السينمائى **الختم السابع** لإنجمار برجمان إلى لغة مسرحـية بحتة تسـتلهم لغة التشكيل فى العـصور الوسطى فكان فى رأيى المتواضع أفضل عرض من ناحية استغلال المكان وتقنيات الاضاءة والحركة والملابس والأقنعـة . . لكنه للأسف لم يحظى بالاهتمـام الكافى . . ربما لأنه خلا من الإشارات والإحالات الجنسية ، وربما لأنه استخدم اللغة ! إن هذه العروض المتـميزة وغيرها تطرح مـسارات للتجريب أتمنى أن يـتأملها شبابنا فى ضـوء واقعهم واحتياجاتهم التاريخيـة دون انبهار بتيار دون آخر أو الانصياع الأعمى لموضة من الموضات .



٦ الإرتجال : تاريخه وموقعه في المسرح التجريبي

تشتق كلمة الارتجال فى اللغات الأوروبيـة من كلمة لاتينية قديمة تعنى مالا نتوقعه أو نحسب حسـابه . وفى عالم المسرح والتمثيل ارتبط الارتجال فى البداية بالعـروض الشعبـية الكوميـدية بعيداً عن المؤسـسات المسرحـية الرسميـة . فالمأساة اليونانيـة القديمة كما كتـبها إسخيلـوس وسوفوكليس ويوريبيديس ، والكوميديا كما كتبـها أريستوفان لم تعرف الارتجال ، فقد كان المؤلـف هـو قائد العرض ، وهو المخـرج ، وأحيانا الممثل الرئيسى، وكانت الجوقة تخضع لتـدريب طويل وشاق ، وكان كل شئ فى العرض المسرحى مـحسوباً مقنناً ، فـالعرض المسرحى كـان آنذاك جزءاً من طقس دينى يفرض احترامه ولا يُسمح فيه للممثل بالابداع الفردى أو الخروج عن المسار المحدد آنفا .

أما العروض الشعبية الجائلة فكان لها شأن آخر إذ أن طبيعتها الجوالة كانت تفرض عليهـا التفاعل مع بيئات وتجمعات سكانيـة مختلفة ، أضف إلى ذلك أنها كانت تدخل فى باب المساخر وتسـعى إلى استثارة تعليقات الجمـهور وضحكه . ورغم ذلك كان لهـذه العروض قواعـدها الضابطة ، فالارتجال له مكانه الذى لا يتعداه ، وطوله المحـسوب ، والممثل يلتزم فيه

بالخط العام للعـرض ، لا يخرج عن مـساره أو فكرته الرئيسـية ، أو عن الدور المنوط به ، ولا يخل بأدوار زملائه .

ومما يدل على ارتباط الارتجال بالكوميديا من ناحيـة وبالمحافل الشعبية من ناحية أخرى أنه ازدهر فى العصور الوسطى فى المسرحيات الدينية التى كانت تقدم فى الأسواق والأماكن العامة وإن ظل مقصورا على الشخصيات الشريرة والشيطان والرذائل والمحرمات التى يجسدها الممثلون . وبعيداً عن الدين والمسرحـيات الدينية ، وجـد ممثل العصور الوسطى مـرتعاً خصـباً لقدراته الارتجالية والابداعية فى الهزليـات والمسرحيات التى تستلهم التراث والأساطير الشعبية مثل قصة روبين هود على سبيل المثال .

وبلغ فن الارتجال أوج ازدهاره فى القـرن السادس عشر في الكومـيديا الشعبيـة الايطالية ، المعروفة باسم «الكوميديا ديلارتى» ذات الشـخصيات والحبكات النمطية الثابتة .

فكان الممثل يلتـزم بالخط العام فلا يغيـر فى القصة أو الشخـصية أو الموقف العـام ، أو حتى أسلوب الأداء المتـوارث ، لكنه بعد ذلك يفـسح لنفـسـه مـجـالاً للارتجـال وفق هـذه الحـدود . بل إن واحـدة من الشخصيات الشهيرة فى الكوميديا ديلارتى - وهى شخصية أرلكينو المحتال الحـاذق - كان عليهـا أن تخاطب الجمهور مبـاشرة فى كل عرض ، وأن تعلق على الأحداث والاهتـمامات المحلية من يوم إلى يوم ، ومن مـجتمع إلى آخر .

لكن الارتجال المنظم المنضبط هذا لم يلبث أن تقلص دوره فى المسرح حتى اختفى تماما وذلك حين ظهر الكتاب المسرحيون العظام مرة أخرى فى القرن السابع عشر مثل شكسبير فى انجلترا وكورنى وراسين وموليير فى فرنسا . ومن الطريف أن نجد شكسبير فى مسرحية **هاملت** يوجه تحذيراً مستتراً إلى الممثلين بعدم الخروج على النص ، إذ يجعل هاملت يقول للفرقة المسرحية الجوالة التى تصل إلى قلعة إلسينور : « وليلتزم الممثل الذى يقوم بدور المضحك بالنص المكتوب فلا يضيف إليه شيئاً » . ويدلنا هذا على تفشى ظاهرة الارتجال فى الأدوار الكوميدية آنذاك ، وعلى الصراع بين المؤلفين والممثلين .

وعلى طول القرنين الثامن والتاسع عشر نجح المؤلفون فى فرض سيطرتهم على الممثلين فتقلص الارتجال على خشبة المسرح وإن ظل البعض يمارسونه فى الفرق الجوالة - كما يحدس بعض المؤرخين . ولم يكتسب فن الارتجال شرعية وإحتراماً حتى بداية القرن العشرين حين جعله المخرج الروسى الشهير ستانسلافسكى جزءاً رئيسياً فى منهج تدريبات الممثل التى ابتدعها ، وهكذا إزدهر الارتجال فى معامل وورش الممثلين وإن ظل بعيداً تماماً عن خشبة المسرح .

وفى الستينات دخل الصراع بين المؤلف والممثل طوراً آخر ، فنجح الممثلون فى تحطيم سلطة المؤلف ، وأدخلوا عنصر الارتجال مرة أخرى إلى عروضهم ، بل وشاهدنا عروضاً تقوم أساساً على الارتجال ولا تعتمد على نص مسرحى مؤلَّف جاهز ، ونشأت عن هذا التيار بضعة أنواع مسرحية

جديدة مثل مسرح الواقعة الفورية ، والمسرح الحى ، ومسرح البيئة ، ومسرح المناقشة ، وغيرها . وفى ظل هذا ازدهرت قدرات الممثل على الإبداع والابتكار ، ولم يعد مجرد مفسر ومترجم أو منفذ لنص مسرحى مكتوب .

لكن ازدهار الارتجال فى أوروبا فى الستينات لم يلبث أن خبا وانحسر ، وعادت سيادة المؤلف واحترام الكلمة إلى ما كانت عليه من قبل ، وانحصرت ملكة الارتجال فى تعبيرات الوجه والايحاءات والحركة .

أما فى مصر فكان الارتجال عنصراً أساسياً فى العروض الكوميدية منذ البداية ، وارتكز على فنون الردح والقافية معتمداً على التراث المصرى من النكت والدعابات ، وعلى سرعة البديهة ، وحضور الذهن الذى يميز أبناء البلد عادة . ويُحكى أن يعقوب صنوع كان لا يتردد فى تعديل مسرحياته وإضافة بعض ثمرات الارتجال إليها كملمح دائم ، وكجزء متكرر فى النص إذا استساغها الجمهور ولا قت استحسانه . ولقد أفاض أستاذنا الدكتور على الراعى فى وصف فنون الارتجال التى برع فيها نجيب الريحانى وعلى الكسار وغيرهم ، وذلك فى كتابه **كوميديا الارتجال** ، ودافع دفاعاً مجيداً عنها ، ووصفها بأنها الشريان الحى الذى يضمن حيوية العرض المسرحى وتجدده .

لكن الدكتور على الراعى لم يتجاهل رغم حماسه ضرورة وجود ضوابط للارتجال ، فالمثل الشعبى يقول حقاً أن الشئ «حين يزيد عن حده

ينقلب إلى ضده » . وهذا ما نجده فى بعض عروضنا الكوميدية والتجريبية الآن ، إذ تجد الممثلين يتبارون فى الارتجال ، ويتنافسون دونما التزام بحدود الموقف ، مما يشتت المتفرج تماماً ، ويطيل العرض إطالة ممجوجة . أضف إلى ذلك أن بعض الممثلين يتـوسمون فى أنفسهم القـدرة على ممارسة هذا الفن الرفيع رغم قلة دربتهم أو موهبتهم فـتجدهم يستظرفون ويأتون غثاً لا سمين فيه ، فيجثم الملل على أنفاس العرض حتى يزهقها .

إن الارتجال فن عظيم لكنه يتطلب موهبة ومراناً وخبرة ودراية بأصول اللعبة حتى لا يختـل إيقاع العرض . ولعل أعظم فنانى الارتجال في يومنا هذا على المستوى الشعبى هما عادل إمام ، وإن كان ينقصه الانضباط وعدم الأنانية ، وسهير البابلى ، وإن كانت تخونها القريحة أحيانا .

❁ ❁ ❁

٧ النقد المسرحى والمسرح التجريبى

يتشكل مسار الفن دائماً ، بل ومسار المعارف الإنسانية جميعها ، من خلال الحوار والصدام والجدل بين القديم المألوف والجديد الغريب ، ورغم مشاعر الألفة والاعتياد التى تدفع البشر إلى التعلق بالقديم والنفور والتخوف من الجديد فإنهم يدركون بحدسهم ، ومن خلال خبرتهم ، أن الجمود والركود والثبات هم ألد أعداء الحياة ، وأن التغيير يصبح أحياناً ضرورة حيوية ملحة لإستمرارها . ورغم ذلك عادة ما تصطدم الرغبة فى التغيير بقوى محافظة عاتية تعارضها وتحاول قمعها ، فإذا انتصرت إرادة التغيير ، وتقبل المجتمع الشىء الجديد (سواء كان نظرية أو قانوناً أو أسلوباً فى الحياة والمعاملات) ، وبدأ يستسيغه ويألفه ويركن إليه ، قد يتحول هذا «الجديد» إلى كيان محافظ يقاوم بدوره أى نزعة إلى التغيير والتجديد .

وفى مجال الفنون (وسوف أختص المسرح بالحديث هنا) قد يحدث أحياناً أن تتحول الأشكال والصيغ الفنية الجديدة بعد فترة ، وعلى أيدى النقاد ، إلى نماذج تفرز نظريات نقدية عن كيفية إنتاج الأعمال الفنية الناجحة والقيمة ، ولنا فى كتاب أرسطو **فن الشعر** أبلغ مثال على هذا. لقد وضع أرسطو نظريته فى الدراما من واقع تحليله وتفسيره لأمثلة ناجحة من المسرح اليونانى القديم - وخاصة مسرحية **أوديب ملكاً**

لسوفوكليس، ثم تحولت هذه النظرية على أيدى نقاد عصر النهضة إلى سيف مسلط على رقاب المبدعين المسرحيين ، ولم يفلت من سطوتها سوى المبدعين المسرحيين فى عصر الملكة اليزابث الأولى وعلى رأسهم وليام شكسبير .

إن النقاد الذين يصنعون النظريات يميلون فى معظمهم إلى الإعتقاد بأنهم قد اكتشفوا القواعد الأساسية التى ينبغى أن تحكم كل نشاط درامى ومسرحى . وتكون النتيجة فى العادة تلقين المبدع المسرحى هذه القواعد وإلزامه بها وجعل النقاد الممارسين يعتقدون أن إتِّباع هذه القواعد هو معيار الجودة الوحيد وأن الفن الذى يخرج عليها ويعارضها هو بالضرورة فن تافه أو ردىء .

ولا ينجو الجمهور (وخاصة جمهور الطبقة الوسطى) من هذا التلقين فيتوقعون بدورهم أن يلتزم الفنان بالقواعد التى تروج لها المؤسسات التعليمية والنقدية المحافظة ، وينفرون من الأعمال التى لا تحترمها وتتبعها. ونلحظ فى التاريخ فترات من الركود المسرحى كان السبب فيها التأثير الخانق للقواعد الجامدة ، وتعد الفترة التى تلت عودة الملكية فى انجلترا عام ١٦٦٠ ، والتى هيمنت عليها النظرية الدرامية الكلاسيكية مثالاً جيداً لهذا النوع من العقم الفنى الذى يتسبب فيه جمود النقاد وتسلطهم . وحين يحاول المبدعون الحقيقيون الثورة على الأشكال الثابتة أو القواعد الراسخة لأنها تكبل إبداعهم وتزيفه فعادة ما يواجهون الرفض عقاباً لهم على خرق ما جرى العرف على تسميته بالقوانين الخالدة للإبداع الفنى فى

مجالهم . وقـد يتخذ الرفض والإحتـجاج فى حالة النقاد شكـل السخرية اللاذعة والتتفيه المهين أو الهجوم الساحق أو التجاهل التام ، وقد يتخذ فى حالة الجمهور صورة الشغب والصخب والفوضى - كما حدث فى العرض الأول لمسرحية **إرنانى** لفيكتور هوجو فى فـرنسا ، أو لمسرحية **الأشباح** لإبسن فى النرويج ، أو لأوبرات فاجنر أو كما حدث فى العروض الأولى لمسرحـيات يوجين يونسكو وصـمويل بيكيت وچان چينيـه فى باريس فى عصرنا هذا .

ومثل هذا الإحتجاج الصاخب أو أحداث الشغب قد تكون فى صالح الفنان التجريبى رغم ما تثيره من استـياء فى نفسه وبشرط ألا تقتله أولاً ، فهى أفضل من الصمت والتجاهل على أى حال ، كـما أنها قد تثير جدلاً نقدياً حـول الـتجربة يسـاهم فى إلقاء الضوء عليـها وتحليلهـا وربما إعادة تقييمها ، بل وقد تستنفر أحد النقاد من أصحاب الفكر المتجدد إلى الدفاع عنها ، وتأصيلها ، وإبراز بنيـتها وعناصرها الجمالية الجـديدة - كما فعل الناقد مارتـن إسلن فى حالة يونسكو وبيكيت وغيرهم من كـتـاب العبث حين خصص لأعـمالهـم دراسة مـستفيـضة بعنوان **مسـرح العبـث** ، أصبحت الآن من أهم المراجع فى مجال الدراما الحديثة .

إن الحكمة النقدية تقـتضى أن يدرك الناقد أن القواعد والتـقاليد التى تحكم الإبداع الفنى قـد تتغـير من مكان إلى مكان ومن زمن إلـى آخر ، وأنها ليست مقدسة وليست ذات صلاحية أبدية . ولذا فعليه حين يتصدى لتناول الأعمال التجريبية أن يستـقبلها بصدر رحب ، دون فرضيات أولية

مسبقة عما يجب أن تكون عليه ، وأن يتقبل خروجها على المألوف وتكسيرها لأنماط التوقعات لدى المتفرج ، وأن ينطلق فى فهمه وتحليله وتقييمه لها من واقع بنائها الخاص ورؤيتها والمقدمات التى تنطلق منها . وهذا لا يعنى بالطبع أن على الناقد أن يمتدح كل عمل يرفع شعار التجريب ويقدم نفسه من خلاله ، فالعديد من الأعمال التى تضع لافتة التجريب على صدرها أعمال سطحية رديئة ، تفتقر إلى الجرأة والإبتكار ، ويعيبها التكلف والشكلانية ، بل والسذاجة أحياناً .

وهنا تكمن الصعوبة : كيف يتأتى لنا أن نميز الغث من السمين إذا كان العمل لا يندرج تحت الأشكال المألوفة ومن ثم لا يمكننا أن نطبق عليه معايير الجودة المتفق عليها من قبل ؟ لقد وجدت من خلال عملى ثلاث مرات كعضو لجنة تحكيم فى المهرجانات المسرحية التجريبية والطليعية أن تحديد أعضاء لجنة التحكيم لمعايير حكم يتفقون عليها جميعاً هو أمر بالغ الصعوبة ، بل ومستحيل أحياناً ، فهم فى العادة ينتمون إلى ثقافات مختلفة ولذا فما قد يعد تجريبيا في ثقافة أحدهم قد يبدو تقليدياً تماماً فى ثقافة عضو آخر . أضف إلى ذلك أن العمل التجريبى بطبيعته يتحدى المعايير الجمالية المألوفة ، ويقدم تشكيلاً فنياً يتبنى أو يبحث عن معايير مغايرة قد يعيها الفنان التجريبى بدرجة من الدرجات ، عقلياً أو حدسياً ، وقد تكون مازالت غير واضحة وفي طور التبلور . ومما لا شك فيه أن مهمة تقييم الأعمال التجريبية تصبح أقل مشقة إذا كان الناقد متحرر الفكر، واسع الخبرة والإطلاع والثقافة ، وقادراً على تذوق أنواع مختلفة

وأشكال متباينة من الإبداع الفنى ، ويتمتع بالطبع الموضوعية والنزاهة . لكن الأمر لا يخلو دائماً من إمكانية الخطأ فى الحكم والتقييم ، وفى أحيان كثيرة يظل الزمن هو الحكم الأصدق الذى يقرر إذا كان لأى عمل تجريبى قيمة باقية . لكن حكم الزمن قد يخضع أيضاً لمؤثرات سياسية أو فكرية أو اقتصادية. فمثلاً : هل كانت أعمال شكسبير لتنتشر على هذا النطاق الواسع لو لم تكن بريطانيا قد استعمرت أكثر من نصف العالم فى القرن التاسع عشر ونشرت ثقافتها ؟ إننى لا أتشكك هنا فى قيمة مسرحيات شكسبير ، ولكننى فقط أنبه إلى وجود عوامل غير فنية قد تتحكم فى خلود بعض الأعمال الفنية وضياع بعضها الآخر فى غياهب النسيان .

وفى ضوء ما سبق ، وفى ظل كل هذه المصاعب التى تواجهنا نحن معشر النقاد ، قد يكون من المفيد أن ننطلق فى تناولنا للأعمال الفنية التجريبية من تأملنا لها فى ضوء احتياجات العصر وتحدياته ، وما طرأ على المجتمع وعلى العالم من حوله من تغيرات فى مجالات الفكر والاقتصاد والسياسة ، بل وفى أسلوب الحياة ، وأنماط العلاقات الإنسانية، والحساسية الفنية ، ورؤية العالم . فقد تفسر لنا هذه المتغيرات نزوع المبدعين إلى التجريب وأسبابه ، كما قد توضح لنا مساراته الفنية وتفصح عن توجهاته الفكرية والنفسية .

* * *

وأود هنا أن أشير إلى بعض ملامح عصرنا التى تدفع الكثير من المبدعين المسرحيين إلى التجريب ، بل وتجعله ضرورة ملحّة .

إن الملمح الرئيسى الذى يميز عصرنا عن العصور السابقة هو ذلك الإزدياد الهائل فى القدرة على الإتصال بين البشر بحيث أصبح العالم قرية صغيرة . وقد أدى هذا إلى سهولة إنتشار الأشكال الفنية فى شتى أنحاء العالم بصورة لم يسبق لها مثيل فأصبحت التقاليد والأساليب والتيارات الفنية المتاحة لمن يمارسون المسرح كثيرة ومنوعة ، ووجدنا أريان منوشكين تستخدم تراث مسرح الكابوكى اليابانى فى تقديم مسرحيات شكسبير وإسخيلوس ، ووجدنا المخرج البريطانى بيتر بروك يوظف تراث الأدب والمسرح الشعبى الإيرانى والهندى فى عروضه . ومثل هذا التلاقح الفنى بين ثقافات مختلفة يمكن أن يسفر عن نتائج ممتعة ومثيرة ، فهو يثرى أدوات وأنماط التعبير الفنى عند المؤدى ومصمم المناظر والموسيقى ، ويحفز خيال المخرج على الإبتكار ، كما ينفث روحاً جديدة فى النصوص القديمة ويضيف إليها دلالات جديدة أو معاصرة .

أما الملمح الثانى الذى يميز عصرنا ويفسر ضرورة التجريب فى المسرح فهو إتساع دائرة الأعمال الدرامية التى لا تحتاج فى تقديمها إلى العرض المسرحى الحى مما دفع العديد من الفنانين إلى التجريب بحثاً عن صيغ جديدة تمكن المسرح من التكيف والتعايش مع هذا الوضع الجديد للدراما .

لقد ظل المسرح على مدى قرون طويلة هو الوسيلة الوحيدة لتقديم

الدراما إلى الجمهور . أما الآن فـهناك الإذاعة والسينما والتلفزيون أيضاً . أضف إلى ذلك أن هذه الوسائط الحديثة تصل إلى جـمهور عريض واسع لم ولن يصل المسـرح الحى إلى مثـله أبداً . ويفرض هذا الموقف ضـرورة البحث عن صـيغ درامية جديدة تختـلف عن الصيغ الشائـعة فى الراديو والسينما والتلفزيون وتتطلب لتحقيقها العرض المسرحى الحى .

إن المسرح التـجريبى يمثل فـى أحد جوانبـه محـاولة للتصـدى لهذا الموقف ومجابهة تحـدى الدراما التلفزيونية والإذاعية والسينمائية حتى يُكتب للمسـرح الدرامى الحى البقـاء . فالفـنان التجـريبى يحاول أن يكتـشف الجوانب التى مازال المسـرح يتفرد بها ، والتى تميزه عن وسـائط التوصيل الأخرى . فالإذاعـة والتلفزيون يتفوقان الآن علـى المسرح الحى فى العديد من أنواع الدراما مثل الكومـيديا الخفيفة ، والميلودراما ، والدرامـا العاطفية الرومانسية ، والدراما الواقعية ، كما تتفوق عليه السينما فى معالجة المشاهد المثيـرة مثل المعارك الحـربية ، والكوارث الطبيـعية ، وفى تقـديم قصص الرعب والإثارة والرحلات الخيالية والدرامات البـوليسية . لقد كان المسرح فى القرن التاسع عشر يقدم مثل هذه القصص والمشاهد المثيرة ، أما الآن ، فى عصر السينما ، فقد غدا هذا الجانب من نشاطه فائضاً عن الحاجة .

ولما كان أهم ما يميز المسرح عن غـيره من وسائط الدراما هو الحضور الحى للمؤدين والجمهور فى مكان واحد ، وإمكانية التبادل الحيوى بينهم، وجدنا العـديد من التجارب المسـرحية تستـثمر هذا الملمح الذى يتـفرد به المسرح بدرجات متفاوتة ، بينما جعلته تجارب أخرى العنصر الأساسى فى

تشكيل العـرض من حـيث المعنى والمبنى . فـالعرض الحى الذى يُشـرك الجمهور فى تحقيقه يفتح آفاقاً واسعة للتجريب فى الأداء والديكور والحركة والمعمار المسرحى وأماكن جلوس المتفرجين أو وقوفهم ، كما يفسح المجال لإستـثمار فن الإرتجـال الذى يتيح فرصـة التجاوب الحـميمى المبـاشر مع الجمهور .

ويتخذ إشراك الجمهور فى العرض صوراً عديدة . ففى مسرحية **أوبو ملكاً** - مثـلاً - جعل المخرج بيتـر بروك الجمهـور يساعد الشـخصـيات ويحمل عنها أو يناولـها ما تحتاجه من أشـياء ومهمات مـسـرحية . وفى عرضه **كارمن** أحضر فتاة من وسط الجمـهور الجالس فى الصالة وجعلها تقف على خـشبة المسـرح بدلاً من كارمن التى كـانت مشغـولة مـع دون خوزى . وتمثل هذه الأمثلة الجانب المحافظ من سياسة إشراك الجمهور فى العرض ، ففى أمثلة أخرى - مثل أعـمال ريتشارد ششنر وعروض المسرح الحى - تلعب مشاركة الجـمهور دوراً أكبر وقد تتخـذ أحياناً صورة العنف المتبـادل بين الممثلين والجـمهور ، وقـد تتخذ أحـياناً صورة الاحـتفـال أو الطقس الجماعى، ومازالت هناك مناطق للاستكشاف فى هذا المجال .

وتكمن صعوبة إشراك الجمهور فى العرض فى عزوف الجمهور أحياناً عن المشاركة أو استخفافـه بها وذلك لأنه تربى على المسرح التقليدى الذى رسَّخ وعى المفترج بالحائط الخفى الذى يفصله تماماً عما يجرى على خشبة المسرح . ولما كان المسـرح الذى يعتمد على مـشاركة الجمهـور يقترب من شكل اللعبـة الصريحة ، بعيداً عـن الإيهام ، فإن عليه أن يعلم جـمهوره

قواعـد اللعبـة من خلال وأثناء عـملية اللعـب ذاتها . وقد نجـحت أريان منوشكين فى تحقيق هذا فى عـرضها ١٧٨٩ حين جعلت المفـترج حراً فى اختيـار الجزء الذى يشاهده من أحداث العـرض الدائرة حوله فى تزامن ، على منصات مسـرحية متفـرقة ، وهكذا جذبته داخل الفـضاء المسرحى ، وحولتـه إلى فاعل حر يتجـول داخل أحداث المسرحيـة ، وينظم تسلسلها على هواة ، ويكتشف دلالتها بنفسه .

ولا شك أن هذا النوع من العروض يتطلب براعة كبـيرة فى إكتشاف طرق فـعالة لإشـراك المتفـرج فى العرض بصـورة طبيـعيـة وممتعـة دون الإستخفاف بذكائه . لكن هذه البراعة قد تزيد عن الحد أحياناً فتنقلب إلى نقيضها . فـأنا أذكر عرضاً أراد أصحابه أن يعايش المتفـرج تجربة الإلتقاء بقـاطع طريق . وما أن دخلت المسـرح حتى انقض على شـخص وطلب حافظة نقودى وهو يشـهر مسدساً فى وجـهى ، ثم ما لبث أن همس إلى قائلاً : «لا تقلقى . سنردها إليك بعد العرض» . عنـدئذ تبخر الإحساس بالدهشة والمفاجأة وحلَّ مكانه إحسـاس بالضيق المشوب بالسخرية من هذه الألعاب الصبيانية . وهذا يعنى أن القـائمين على العرض قد ضلوا السبيل إلى تحقيق هدفهم .

وقد شهدت الستينات والسبـعينات عدداً كبيراً من العروض التى يُطلَق عليـهـا عـروض مـسـرح الواقعـة (هابـننج) وعـروض مسـرح البـيـئـة (environmental theatre) التى تعتمد على تشكيل المكان وتجوال المتفرج

فيـه . ورغم ذلك لا يزال هناك متـسع كبـير للتجـريب فى تطوير هذين النوعين من المسرح .

وتُذكرنا بعض العروض الحديثة التى تشـرك الجمهور فى أدائها بإيعاز من الممثلين وتحت قيادتهم ببعض أشكال الاحتفال القديمة مثل «الماسك» - أى العـرض التنكرى الذى ظهر فى بداية القـرن السابع عـشر فى انجلـترا (إبان حكم الملك جيمس الأول) وكان يُقـدم فى حفل خاص ويقوم بأدائه أصحاب الحفل أمام أصدقائهم ، ومثل عروض الـ fete Champetres - أى الحفلات الريفية الفرنسية كما صورها واتو (Wattea) وترى فيها الملك لويس الرابع عشر يتصدر جمـوع الراقصين والمنشدين فى زى الإله جوبتر أو مارس . وتحمل المهرجانات والحفـلات التنكرية الراقصة فى عصرنا هذا ملامح من هذا النوع المسرحى القـائم على المشاركة الاحتفـالية بين الممثلين والجمهور ، ومازالت هناك إمكانات فى هذا المسـار لم تُكتشف أو تُستثمر بعد .

* * *

لكن هذا النوع من العروض التجريبية القائمة على المشاركة الاحتفالية يثير عند البعض سؤالاً حول ما إذا كانت هذه العروض تُعد مسرحاً بالمعنى الموروث الذى يصف المسرح بأنه مكان يشاهد فـيه المتفرج عرضاً مـسرحياً عن بعد ولا يشارك فى أدائه ؟ وأنا شخصياً لا أمـيل كثيراً إلى التعريفات الجامدة ، خاصة وأن الحدود بين الفنون المختلفة ، بل وبين العلوم والفنون

آخذة فى الذوبان . فالتصوير قـد أصبح ثلاثى الأبعاد وامتزج بالنحت فى بعض الحالات ، والنحت قـد غدا متحـركاً ، وفى أغانى البوب الحـديثة أصبحت الصورة التى تجسدها الفـرقة ، وأداؤها الحركى والإيمائى أهم بكثير من موسيقـاها ، كما أن العديد من العروض المسرحية الحـديثة قد مزجت بين وسائل إيصال مختلفة مثل الشـرائح ، والشرائط الفيلمية ، والموسيقى المسجلـة ، والدائرة التلفزيونـية المغلقة ، والـكتابة المكبّرة على شـاشة فى الخلفية، إلى جانب الأداء الحى تمثيلاً وسرداً وغناءً ورقصاً وعزفاً موسيقياً.

وكمـا تنوعت مسارات العـروض التجريبـية تنوعت أيضاً لغـاتها ، واختلف حجم الجمهور الذى تختار أن تـتوجه إليه . فهناك عروض تختار نصوصاً أدبية وتـقوم بتفكيكها لتفضح حـقيقتها الأيديولوجيـة المستترة ، وهناك عروض تتناول النصـوص الأدبية بالحذف والإضافة وتغـيير المنظور لتجعلها حاملاً لرؤية العرض ، وهناك عروض تستخدم الكلمة المنطوقة فى أضيق الحـدود وأخرى تحولهـا إلى مجرد أصـوات مفرغـة من المعـنى أو تستغنى عنها تماماً وتستعيض عنها بلغة الحركة والتشكيل البصرى . وبينما نجد ميـلاً واضحاً فى بعض التجارب إلى الحـميمية التى تتطلب جـمهوراً صغيـراً محدوداً ، نجد على الطرف الآخـر تجارب تتطلب تواجد جـمهور كبير . لقد كان المخرج البـولندى جروتوفسكى يصر على ألا يتجاوز عدد الجمهور الخمـسين متفرجاً فى مسرحه الصغيـر الذى أسماه «مسرح الـ ١٣ صفـاً» ، وذلك بالطبع قبل أن يهـجر بولندا إلى باريس ويدخـل مرحلة جديدة فى التـجريب . وعلى طرف النقيض كـان الأمريكى روبرت ولسن

يقدم عـروضـه الطويلة البطيئة التى أسـماها «أوبرات» أمام جـمهور كبـير يُسمح له بمغادرة القـاعة والعودة إليهـا متى شاء - كما يحـدث فى مسارح الكابوكى اليابانية ، كـما قلص دور اللغة المنطوقة فى مسـرحه - شأنه فى هذا شـأن أتباع أرتو ، وعـاملها بإعـتـبارها أصـواتاً مجـردة تشتـبك مع الأصوات الأخرى التى تشكل الجانب الصوتى للعرض . وهكذا أصبحت أصوات الكلمات فى عروضه أهم كثيـراً من معانيها . ويعد ولسن واحداً من أهم الفنانين الذين حاولوا إكتشاف طبيعـة التجربة الإنسانية بعيداً عن عنصر الزمن وذلك عن طريق تحييده بصورة واضحة من خلال تكرار نفس المتتاليات الحركية البطيئـة مرات ومرات مما يدفع المشاهد إلى الاسترخاء ، وتجـاهل عامـل التوالى الزمـنى ، والتركـيـز على الصـور المعـادة أمامـه والاستغراق فيـها وملاحظة كل تفاصيلها الدقيـقة وكأن الزمن قد توقف . ورغم إيقاع الحركة البطىء وتكرارها لا يمل المشاهد عروض ولسن والسبب فى هذا هو الصور الأخاذة التى يبدعها خياله .

ومن الغريب أن نجد واحداً من أبرز كـتاب المسرح الألمانى المعاصر - وهو هاينر مـوللر - يتـعاون مع ولسن ويـعد له نصـوصـاً يونانية قـديمة وشكسبيرية (مثل نص **آلة هاملت** الذى تُرجم إلى العربية) . لكن إعداد موللر لهـذه النصوص الكلاسـيكية يفـسر لنا لغز تعـاونه مع ولسن الذى يتعامل مع اللغة كأصوات مجردة ، إذ أن موللر يقوم بتفكيك هذه الأعمال وتفتيتها وإذابتها حتى تغدو مجرد شريط صوتى يصاحب الصور المطروحة والمتتاليات الحركية المكررة على خشبة المسرح .

إن هذا الابتعاد عن الحوار المنطوق الذى يكشف الطبيعة السيكولوجية للشخصيات ودخائلها والجوانب الخفية فى العلاقات الإنسانية يميز العديد من عروض المسرح التجريبى فى الغرب ، وقد أدى إلى تذويب الحدود بين فن الرقص وفن التمثيل والفن التشكيلى ، وهو ما نلمسه فى عروض العديد من الفرق الأوروبية التى تمارس الرقص الحديث أو فى عروض فرقة المسرح الراقص التى أسستها بينا باوش فى ألمانيا .

* * *

ورغم أن الجانب الفنى فى المسرح التجريبى هو ما يستحوذ على الشطر الأكبر من اهتمام الجمهور والنقاد فى العادة ، علينا ألا ننسى البعد السياسى الهام لنشاط هذا المسرح ، فالمسرح الرسمى الذى يعتمد فى معظم الدول على الإعانات الحكومية أو الأهلية لا يتسع عادة للنقد الجرىء الجاد، وكذلك الحال بالنسبة للمسرح التجارى الذى يسعى إلى الربح . لقد لعب المسرح التجريبى دوراً سياسياً ملموساً فى الثلاثين سنة الماضية من خلال الفرق المسرحية المستقلة التى تبنت العديد من القضايا الإنسانية والسياسية الهامة - مثل التفرقة العنصرية ، وحقوق المرأة والإنسان ، والأقليات المضطهدة ، والتصدى للفساد والدكتاتورية السياسية ، والدفاع عن المقهورين . وقد انتشرت هذه الفرقة التجريبية الثورية منذ الستينات فى نيويورك فى مسارح «خارج خارج برودواى» وغيرها من المدن الأمريكية ، وفى لندن وطوكيو وميونيخ وباريس ، وكذلك فى أمريكا اللاتينية حيث دعى الفنان «أوجوستو بوال» (Augusto Boal) إلى مسرح شعبى

راديكالى فى كتـابه الشهـير **مسرح المقهورين** ودعم دعـوته بالممارسـة العملية الجادة . ويكفى أن يتذكر المرء حركة الاحتجاج الواسعة ضد حرب فيتنام فى الولايات المتحدة ، وثورة الطلاب فى فرنسا وغيرها من العواصم الأوروبيـة عام ١٩٦٨ ، التى شاركت فيـهما الفـرق المسرحيـة التجريبـية بفعـالية وكثافـة ليدرك الدور السيـاسى الهام الذى يمكن أن يلعبـه المسرح التجريبى .

إن المسرح التجريبى لا يحتاج إلى موارد مادية ضـخمة وأجهزة معقدة ليدافع عن قضايا الإنسان كمـا هو الحال فى المسرح الرسمى أو السينما أو التلفزيون ، وفى هذا تكمن أهم مـصادر قوته وأهم ضمان لحـريته ، فأى جراج أو حجرة عـارية دون إضاءة أو تجهيزات صوتية أو مناظر مـسرحية تستطيع أن تفى بالغرض عند الحـاجة فتغدو مسـرحاً ، وكذلك يمكـن أن يتحـول الطريق العام إلى مـسرح للإحـتجـاج كما كـان بالنسبـة للفنـان الأمريكى «بيتـر شومان» الذى أسس مسرح «الخبـز والدُمى» (وهو مسرح متجول يوظـف دمى بالغة الضخامة فى طرح رسالتـه إلى جانب الممثلين) وقدم عـروضه التى تحتج على حرب فـيتنام ، وعلى قهـر الإنسان فى أى مكان ، فى شوارع نيويورك ، وفى شوارع العديد من المدن الأخرى .

إن هذا الجانب السـياسى فى أنشطة المســرح التجريبـى يؤكد أهميـته الحيوية ، فـهو مسرح لا يحـتضن المواهب الفنية الشابة فـقط ، دون قيود رسمـية أو عراقـيل إدارية ، بل يحتضن أيضـاً الثورة على الظلم والقـهر والتخـلف ، ويُفسح المجـال أمام الفنان لإكـتشاف مـوهبتـه وتطويرها ،

واختبـار أدواته الفنية ، وإبتكار أساليب وصيغ فنيـة مخالفة للتعـبير عن أحاسـيسه ورؤاه ومـوقفـه من الإنسان والمجتـمع والعالم . ولذا فـالمسرح التجريبى هو مستـودع المواهب الجديدة ، والأرض الخصبة التى تنبت أفكار المستقبل . ولقد رأينا مراراً وتكراراً فرقاً تجـريبية صغيرة تبدأ فى الحجرات الخلفيـة للمقاهى ، وفى الأقـبية والجـراجات والمخازن المهـجورة ، أو فى عرض الطريق ، ثم تتـحول على مـر السنين إلى فرق شهـيرة مرمـوقة ، تسعى كل المهرجانات العالمية والدول المتحضرة إلى إستضافتها .

ولأن المسرح التجريبى يمثل منطقة مفتـوحة لكل التجارب فسوف نجد دائماً ، وبالضرورة ، العديد من التجارب الهـشة والفجة والمتواضعة ، بل قد لا نجد وسط عشـرات أو مئات المحاولات سوى تجربة حقيـقية واحدة، ولكن هذه الحقيقـة تؤكد قيمة الكثرة العددية ، والحـاجة إلى إتاحة الحرية لظهور أى تجربة جديدة ، فإتاحة حق التجربة والفشل للمواهب المتواضعة هو شرط من شروط ظهور المواهب المتميزة . إن التجريب فى العلوم يقوم على تجـريب آلاف الحلول الفاشلة بحـثاً عن الحل الناجح ، وهكـذا الحال أيضاً فى الفنـون ، فـمن خضم التجـارب الفاشلة تولد التجارب الناجـحة التى غالباً ما تكون قليلة ومتباعدة .

* * *

ولأن النقاد هم الـفئة التى تقع علـى كاهلها بالدرجـة الأولى مهـمة الحفاظ على روح الإبداع الفنى فى الأمـة ، وتشجيعها وحمـايتها ، فإنهم يحملـون مسئـولية خطيـرة . ورغم أن العديد من نقـادنا ينهضـون بهذه

المسئولية على خير وجه ، والحـمد لله ، فمن المؤسف أن نجد بين صفوفنا نقاداً ينزعجون من التجريب ، ويمقتونه مقتاً شديداً ، فما أن يقترب ميعاد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى حتى يبدؤن فى سن السكاكين ، وشحـذ النصال ، وتشريع الرمـاح ، ودق نواقيس الحظر وطبـول الحرب استعداداً للهجوم . وأثناء المهرجـان تجدهم يترصدون كل عرض بحثاً عن ثغرة فنية أو أخلاقـية للهجوم عليه ، وينزلقون تحت وطأة شـهـوة التدمير إلى حافة الإرهاب النفسى والفنى والفكرى للفنان .

لقد علّمنا أساتذتنا فى الماضى أن الناقـد يبدأ محققاً يتـقصى الحقائق ويستجلى الأمور بموضوعية ونزاهة ، ثم يرتفع فى مدارج النقد إلى المحامى المدافع عن الفنانين وحقوقهم ومصداقيتهم ، وبعدها يصبح قاضياً عادلاً . لذا يؤلمنى أن أرى النقـد فى بلادنا يتحـول أحيـاناً من التحـقيق والـدفاع والحكم العادل ، إلى الوشاية الزائفة والإدانة الظالمة ، والأحكام التعسفية، ويصبح ضرباً من ضروب التسلط الفكرى ، وقمع حرية الرأى والتعبير ، وكأنه أحد محاكم التفتيش .

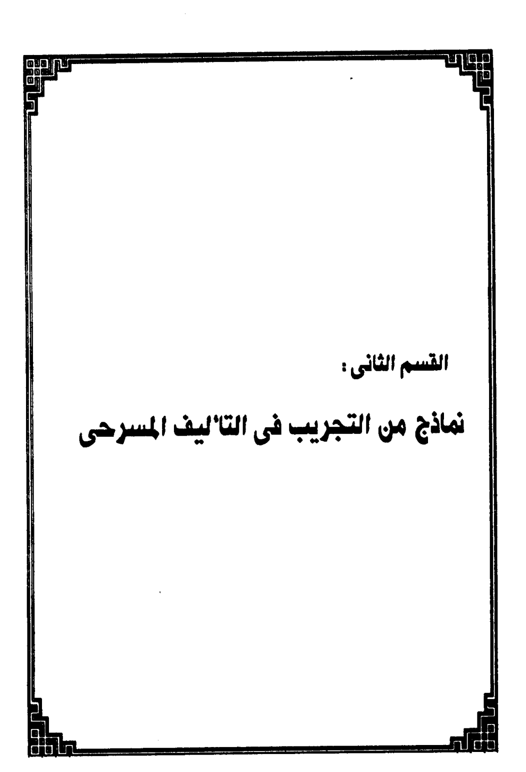
لقد كتبت المؤلفة والمخرجة الأمـريكية لورا فارابو فى معرض تقريرها عن مهرجان القاهرة التجريبى الذى شـاركت فيه كعضوة فى لجنة التحكيم الدولية عام ١٩٩١ ، «إن الفنان التـجريبى عادة ما يثير الشـعور بالصدمة والتحدى والعدوانية والإرتباك والقلق» .

لهذا يندر ألا يمر فنان تجريبى بمعارك ضارية ، وصدمات هائلة - مثل

المعركة الضارية التى خاضها الفنان الشاب منصور محمد بعد عرض تجربته **اللعبة** فى إفتتاح المهرجان التجريبى عام ١٩٩١ ، والتى انتهت بموته ، ومثل الهجوم الشرس الذى تعرض له الفنان انتصار عبد الفتاح عقب تقديم عرضه **سفر المطرودين** فى مهرجان العام التالى .

ولكن ، إذا كان هذا هو قدر الفنان التجريبى : أن يثير الشعور بالصدمة والتحدى بل والعدوانية لدى الجمهور ، ألا يجدر بالنقاد - وهم أكثر وعياً وثقافة من الجمهور - أن يترفقوا به ، وأن يتعففوا عن التشهير به ، أو تجريحه حتى الموت . لقد أصابت سهام النقد الأخلاقى قلب منصور محمد عام ١٩٩١ فمات ، وكادت سهام النقد السياسى أن تفتك بانتصار عبد الفتاح فى العام التالى لكنه أفلت منها بفضل الله ، وفى العام الماضى - ١٩٩٧ ، أى بعد خمس سنوات ، تعرض الفنان الشاب هانى غانم لسهام النقد الأخلاقى مرة أخرى ، ولكن الله سلم . ولكن.. إلى متى ؟ إننى أدعو الله أن تكون هذه هى آخر السهام النقدية المسمومة التى توجه إلى صدور أبنائنا وشبابنا حتى تحتفظ مصر بثروتها من المبدعين التجريبيين ، الذين يجددون دماء المسرح وحيويته ، وحتى لا تذبل فى بلادنا أعناب عمنا «باخوس» (إله الكروم والمسرح) ولا نصيب منها سوى الحصرم .





القسم الثانى:

نماذج من التجريب فى التأليف المسرحى

١ محسن مصيلحى و «درب عسكر»

تتبنى مسرحية **درب عسكر** فى بنائها أسلوب التمسرح الصريح الذى ينتمى إلى تيار الحداثة فتوظف بصورة مستمرة تكنيك كسر الإيهام لكشف الطبيعة المصنوعة للعبة المسرحية وآلياتها وتحقق من خلال التوظيف الدؤوب لهذا التكنيك ، ومن خلال الاستغناء التام عن الديكور (باستثناء بعض المهمات المسرحية البسيطة) - اهتداءً بفكرة المسرح الفقير - فضاءً مسرحياً يتميز بالسيولة الزمانية والمكانية التى تتيح لأمكنة متباينة وأزمنة مختلفة أن تتزامن أو تتقاطع أو تتوالى فى سرعة لاهثة فى هذا الفضاء المرن .

واللعبة المسرحية الصريحة التى تتحقق فى هذا الفضاء لعبة مركبة ذات مستويات متعددة يمثل كل منها حبكة صغيرة قائمة بذاتها ، لكنها ترتبط بغيرها من الهياكل القصصية الصغيرة الأخرى من خلال الخط الفكرى الرئيسى للعرض من ناحية ، ومن خلال المادة المتجانسة المختارة للعرض من ناحية أخرى ، وهى مادة تتميز بالثراء والتنوع ، وأيضا من خلال الموضوع المهيمن للمسرحية من ناحية ثالثة .

والموضوع المهيمن الذى تتمحور حوله المسرحية هو فن المسرح ذاته ، فهى مسرحية تتخذ من فن المسرح موضوعها ، مثلها مثل العديد من

المسرحيات التى تنتمى إلى تيار المسرح المتمسرح أو « الميتا مسرح » .
ويتفصّل هذا الموضوع درامياً ويتجسد فى عدد من الصراعات الرئيسية والجانبية ، فعلى صعيد الصراعات الرئيسية نجد الصراع بين الفن (ممثلاً فى فن الارتجال المسرحى) والسلطة ، ثم الصراع بين فنون الشعب وفنون الخاصة ، المهيمنة أيديولوجياً ، ثم الصراع بين المسرح الشعبى الارتجالى وبين المسرح الأوروبى التقليدى (الذى يتبلور فى صراع القديم الأصيل مع الجديد الوافد ، ويطرح إشكالية التحديث وجدلية الأصالة والمعاصرة) . وفى تجسيده المسرحى لهذه الصراعات الهامة يوظف المؤلف الخلفية التاريخيةلمسار المسرح المصرى بأحداثها السياسية أو معاركها الوطنية وانكساراتها وأنساقها القيمية المتعارضة ، ويحولها من مجرد إطار للأحداث المعروضة إلى عنصر بنائى فاعل فى المنظومة الدلالية للعرض ، إن الخلفية التاريخية هنا - التى تتشكل من عدد من الأحداث الهامة المنتقاة بعناية لترسم حدود الفضاء الزمنى للنص (وهو فضاء واسع يمتد من الحملة الفرنسية إلى العصر الحاضر) - هذه الخلفية تتحول إلى شبكة من العلامات الدالة على ظروف وشروط عملية الإنتاج المسرحى فى مصر ، فى ثباتها وتحولاتها الاقتصادية والأيديولوجية ، عبر أكثر من قرن من الزمان .

وعلى صعيد الصراعات الجانبية المكمّلة نجد صراعات عديدة ، بين أفراد فرقة خيال الظل من ناحية ، وبينهم وبين أفراد فرقة الغوازى من ناحية أخرى ، ونجد الصراع بين الممثلين كأشخاص حقيقيين يستخدمون

أسمـاءهم الحقيقـية وبين الأدوار العديدة التى يتـقمصونهـا على التوالى . وغنى عن الذكر أن تقـمص الممثل الواحد لعدد من الأدوار لا يخـدم فقط هدف التمـسرح وكـسر الإيهام الـدرامى ، بل يولّد أيضا نوعاً مـن التوتر المسرحى المـمتع والمثيـر لدى المتفـرج ، فكأنه قد انخـرط فى لعبـة أقنعة تشحب فيها الحدود الفاصلة بين الوهم والحقيقة ، وبين الأزمنة والأمكنة ، ويتقوض من خلالها أو يهتز المنطق التقليدى الحاكم للحياة ليحل مكانه أو يناوءه منطق جديد متحرر ، هو منطق الإبداع الفنى .

وتشكل هذه الصراعات الجانبية التى ذكـرتها إطاراً عاماً يحتوى داخله وينتظم الصراعات التى تطرحها المقاطع التـمثيلية التى يختارها المؤلف من مسرحـيات قديمة منوعة ليعرضـها الممثلون أمامنا كجـزء رئيسى من نسيج العرض وبنائه .

وإذا كانت الجـدية الفكرية تمثل ميـزة رئيسيـة فى النص ، فإن روح الفكاهة تحمل فى كل المواقف وظيفة بنائية تؤديها - كبرت هذه الوظيفة أم صغرت .

إن مسرحـية **درب عسكر** مسـرحية مـتميـزة تهتدى فى تـشكيلها بالإسهامـات النقدية الهامة لأستاذنا عـلى الراعى وليوسف إدريس وتوفيق الحكيم ، فتحـاول أن تستلهم التراث الفنى والأشكال المسرحـية القديمة ، وتوظفهـا فى تشكيل فنى جديد منفتح على التـجارب المسرحيـة الحديثة ، لتطرح من خلاله قراءة فكرية جادة فى التاريخ والتراث .

وغنى عن الذكر أن البنية الفنية المفتوحة لهذا النص تعّبر أصدق تعبير عن الطبيعة الحية المتجددة للعرض المسرحى ، وتعترف بضرورة التفاعل والتعاون بين المشاركين فى إنشاء العرض المسرحى ، من مؤلف ومخرج وفنيين وممثلين (وهى ضرورة تثبتها لنا أزهى عصور المسرح فى التاريخ) ، وهى بهذا (ومن خلال تأكيد المؤلف على إسهامات فريق العرض فى تكوين النص) تسعى إلى إحياء مبدأ هام فى العملية المسرحية، وهو مبدأ المشاركة الجماعية الذى يتجاهله مسرح المجتمعات الرأسمالية الغربية التقليدى ، الذى يتبنى نمطاً صارماً هرمياً فى تقسيم العمل وتوزيع الأدوار .

ولا أبالغ إذا قلت أن **درب عسكر** تمثل علامة هامة فى مسرح الثمانينيات وأنها ساهمت مع بعض التجارب الأخرى المتميزة فى إيجاد صيغة حديثة لنوع من المسرح الشعبى الجماعى المعاصر - رغم استلهامه للتراث - وفى تشجيع شباب المبدعين والفرق المسرحية الصغيرة على تبنى نمط جديد من العلاقات فى عملية إنتاج العرض المسرحى .

❁ ❁ ❁

٢ محمود ابو دومة وثلاث تجارب جديدة

تقتضى الكتابة للمسرح الإلمام بطبيعة المسرح ، إذ لا يكفى أن نصوغ قصة فى صورة حوارية لتصبح مسرحية ، فإذا كان الحوار هو السمة البارزة التى تميز النص المسرحى المكتوب عن القصة أو القصيدة أو الرواية أو المقالة الأدبية ، ففرق كبير وعميق بين الحوارية الأدبية التى قد تسمى نفسها مسرحية ، بينما لا تحمل من ملامح المسرحية سوى الحوار ، الذى تستخدمه كإطار شكلى خارجى يمكن الاستغناء عنه ، واستبداله بأشكال أخرى ، سردية ، أو غنائية ، أو خطابية ، دون أن يتأثر المعنى ، وبين النص المسرحى ، الذى يستخدم الحوار الكلامى كعنصر ضمن عناصر أخرى، فى شفرة مسرحية مركبة، لا يكتمل بدونها، ولا تستقيم بدونه.

إن الصورة الحوارية وحدها لا تبرر إطلاق صفة أو اصطلاح المسرحية على كل عمل أدبى يستخدمها ، حتى وأن توفرت فيه عناصر الدراما المألوفة من موقف ، وصراع ، وشخصيات وهلم جرا ، فالعناصر الدرامية تتوفر بدرجات مختلفة فى أنواع أدبية لا علاقة لها بالمسرح مثل الرواية ، أو القصة القصيرة ، أو القصيدة ، بل ويندر أن يخلو عمل أدبى من بعضها ، حتى القصيدة الغنائية .

إن خصوصية الكتابة المسرحية تنبثق من طبيعة المسرح وخصوصيته ،

فالمسرح وسيلة اتصال فنية تنفرد بتعدد واشتباك شفراتها ، وسيلة لا تعتمد علي الكلمة المنطوقة وحدها فى تشكيل وإيصال رسالتها الفنية والفكرية ، بل تخاطب العين بقدر ما تخاطب الأذن ، وتوظف لغة الحركة والإيماءة ، واللون والخط والإضاءة ، والأنغام والأصوات والإيقاعات - أى كل عناصر العرض المسرحى المعروفة . وعلى هذا فالنص الدرامى المكتوب حواراً لا يكتسب صفة المسرحية عن حق إلا حين يحمل فى طياته أبعاد العرض المسرحى الصوتية والبصرية - أى حين تقوم بنيته على علاقات تفاعل حيوى بين الكلمة المكتوبة والمنظر المسرحى المفترض بكل عناصره . ففى هذا السياق الديناميكى تتحول الكلمة من صوت منفرد يعزف لحنا وحيداً إلى صوت فى سيمفونية كورالية كاملة ، ويغدو الحوار عنصراً فى جملة مسرحية مركبة من عدة لغات تشمل اللون والضوء والحركة والصوت.

وإذا فشل الكاتب فى خلق سياق التفاعل الحيوى هذا بين الكلمة ومحيطها الصوتى والبصرى ، فالأرجح أن يفشل القارئ بدوره فى قراءة نصة كمسرحية . قد يقرؤها كقصة أو حوارية ، لكنها لا تتجسد عرضاً مسرحياً على مسرح الخيال . فالقراءة ليست مجرد تلق سلبى ، بل هى عملية جدلية يشترك فيها الفنان والمتلقى لتحقيق العمل الفنى . وبقدر عناية الكاتب وكفاءته ، وعنائه ودربته ، يساهم القارئ بفكرة وثقافته وحساسيته ، فإذا اكتملت شفرة الكتابة المسرحية واغتنت إزداد نشاط القارئ فى تفسير معانيها ، وتجسيد دلالاتها ، وفك رموزها ، فالجملة

المسرحيـة المركبة من لغات عدة تستـنهض خيال القارئ وذاكرته السمـعية والبـصرية ، بـل وقد تلمس فـيـه أعمـاق اللاوعى التى لا تـصل إليهـا الكلمات، والتى لا تطفـو إلا صوراً فى الأحلام ، فينشط من تلقـاء نفسه فى ترجمة النص المكتـوب إلى تشكيل حسى متكامل تتحول فـيه الكلمات والمقاطع الحوارية إلى متـتاليات من الصور الحركية والصـوتية ، المتشابكة والموحية ، التى تعمق دلالات الكلمات من ناحية ، وتكـسبها كثافة مادية من ناحية أخـرى - أى تكسو عظامها لحمـاً . وهكذا يتشكل عالم النص المسـرحى المكتـوب فى خيال القـارئ ، ويتحـقق الإظهار الكامل لمعـانيه وأبعاده ودلالاته .

وفى المسرحـيات الثلاث التى يضـمـها هذا الكتاب ، وتمثل التـجربة الأولى للفنان محمود أبو دومة فى مجال التأليف المسرحى ، يلمس القارئ بوضوح بعد العرض المسرحى المُضـمر فى النصوص ، إذ يحمل كل نص فى ثناياه شفرته الاخراجيـة . ففى مسرحية البئر ، على سبـيل المثال ، يسـتخـدم المؤلف اللونين الأبيض والأسود بـالتناوب فى ملابس المـمثلين استخدامـاً دلالياً هاماً . فالممثلون يلتفون بعـباءات بيضاء حين يؤدون دور الكورس ، أو الجوقة المعلّقة على الأحداث ، المـفسرة لها ، وحين ينتقلون إلى داخل الحدث الدرامى وينـغمسـون فيه ، تجـدهم يتشحـون بالسواد ، فيـغدو التحـول من لون إلى لون علامة على التـحول من دور إلى دور ، بينما يجسـد التناقض البصرى بين اللونين دلالة كل دور ومـغزاه ، فاللون الأبيض يبلور طبيـعة دور الكورس وهو إضاءة الـوعى وتنويره ، أما اللون

الأسود فيصبح علامة ترمز إلى حالة الحداد التى تخيم على الشخصيات داخل الحدث الدرامى بعد أن فقد كل منهم أحبابه وكل ما يملك فى الطوفان المدمر ، كما يجسد بصرياً حالة تغييب الوعى وتعتيم الفكر وإظلام العقل ، وهى لبُّ الحدث الدرامى ، وكأن الشخصيات قد غاصت إلى أعماق البئر المظلمة فلونتها بالسواد .

إن هذين اللونين يجسدان فى تبادلهما الصراع المحورى فى المسرحية ، وهو صراع الوهم والحقيقة ، ويفصحان فى تناقض دلالتهما عن موقف المؤلف من هذا الصراع .

ويكشف المؤلف عن وعية العميق بلغة المسرح المركبة فى اختياره وتوظيفه للمكان أيضا ، فالمكان الذى يختاره محمود أبو دومه مسرحاً لحدثه الدرامى ليس مجرد خلفية أو إطار محايد يمكن تغييره وتبديله دون أن يتأثر المعنى ، بل هو تشكيل بصرى فاعل ، ومحيط رمزى ينتظم دلالات العرض ، ويبرز الصراع الأساسى ، كما يخلق الجو النفسى العام للمسرحية ، ويعكس بنية العلاقات الدرامية بين الشخصيات - أى بنية عالم النص . ففى مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** ، على سبيل المثال ، يتشكل المكان من بحر وشاطئ ، وهو تشكيل يمكن تحقيقه من خلال الإضاءة والمؤثرات الصوتية فقط ، وبضعة أشجار فى الخلفية توحى بغابة وارفة فى البداية . ويمثل هذا المنظر المسرحى الذى يتميز بخطوطه الأفقية المهيمنة البنية الاجتماعية التى تحكم عالم الحدث الدرامى ، تلك البنية التى

يصفـها «الصياد رقـم ١» حين يقول : «هى بلدة مسـتديرة لا يجلس على رأسها أحد وليس بها ذئاب تأكل الغنم» .

ويحـتل مـركـز القلب النابض فى هـذا المنظر المسـرحى فى البـداية صندوق صغير ، يرقد وسط الشاطئ فى حضن الغريق الممدد أمامنا ، ثم يختـفى الصندوق تماما عن أنظارنـا ، لكنه يبقى حاضـراً فى الذهن طوال العرض ، مهيمناً على الأحداث ، متردداً على ألسنة الشخصيات وكأن هذا الصندوق المفـرغ قد تمدد وابتلع عـالم المسرحـية فى جـوفه فـغدا مـسرح الأحـداث ، أو كأن الشـخصـيـات قد تضـاءلت وانكمـشت داخله كمـا انكمشت أليس فى بلاد العجـائب ودخلت جحر الأرنب . ولا عجب أن تتسلط هذه الصورة على خيال القـارئ بعد اختفاء الصندوق عن الأنظار ، فهو ما أن يختفى ماديا حتى يتضخم معنويا من خلال الكلمات ، فيتحول من وجود مـادى محـدد إلى شبكة رمـزية كثـيفة تـلقى بظلال معـاصرة وأسطورية ساخرة وحـزينة على الأحداث والشخصيات ، فـهو فى أحيان صندوق الدنيا وصندوق العجائب والغرائب والأحلام ، وفى أحيان أخرى يصـبح صندوق باندورا الأسطورية الذى يحوى كل الـشرور والآلام ، أو القمـقم الذى تسكنه الأرواح الشريرة ، وهـو يذكرنا حيناً بهـذا الصندوق الساحر الخادع الذى يسمى جهاز التليفـزيون ، وحيناً بلعبة الأطفال المسماه «عفـريت العلبة» ، وأيضا ، ويا للسـخرية ، بالكأس الأسطورية المقـدسة التى تحمل وعد الخلاص فى حكايات العصور الوسطى .

وفى مسرحية **البئر** ، التى تلى مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** ، وتشكل معها وحدة فنية وفكرية متكاملة ، نجد البحر الذى لا يغيب أبداً عن عالم محمود أبو دومة المسرحى (ولا عجب فهو من أبناء الاسكندرية)- نجد البحر وقد تراجع إلى أطراف المنظر المسرحى الذى يهيمن عليه الآن جبل شامخ صخرى ، تربض على سفحه بئر جافة ، وكأنها وحش كاسر أسطورى يفغر فاه ليبتلع الحياة ، بينما ينبعث من أعماقه السحيقة عواء مخيف وكأن ذئاباً ضارية تسكن جوفه .

ويجسد هذا التشكيل فى صورة مسرحية بليغة بنية القهر والخوف والتسلط التى تهمين على أهل القرية من ناحية ، وحفرة الوهم المظلمة التى تغذيها وتدعمها من ناحية أخرى ، وكما كان الصندوق الغريب فى المسرحية الأولى مركز تفجير الدلالة الرمزية للشخصيات والأحداث ، يتحول البئر الذى يحتل مركز الرؤية هنا إلى محور للصراع ومولّد للحدث الدرامى .

وفى مسرحية **رقصة العقارب** ، التى تقدم قراءة جديدة لمسرحية **هاملت** لوليام شكسبير ، وتتمحور حول فكرة الوهم ، مثلها فى ذلك مثل المسرحيتين السابقتين ، يترجم أبو دومة انصياع النبلاء الخانع للملك ولامبالاتهم ، وغياب فاعليتهم ، وموت ضمائرهم ، إلى صورة مسرحية فكهة إذ يحولهم إلى عرائس ورقية تصطف على المقاعد التى تحيط بمائدة الإجتماعات فى مشهد مجلس النبلاء . إننا نستخدم أحيانا تشبيه «رجل

من ورق» أو « نمر من ورق» فى وصف إنسان كناية عن ضعفه الذى يخفيه بجعجعة وطنطنة لفظية تفتقد فاعلية التحقيق . وفى هذه المسرحية يحول محمود أبو دومة هذه العبارة المجازية إلى واقع مادى ملموس ، فيجسد المعنى تجسيدا بصرياً بليغاً ، ولا يكتفى بهذا ، بل يوظف هذا التجسيد البصرى للعبارة المجازية - « رجل من ورق » - فى توليد مجاز آخر يُشبّه فيه الإيهام فى لعبة السياسة بالإيهام فى اللعبة المسرحية . ويتحقق هذا التشبيه الساخر مسرحياً فى المشهد الفكاهى الذى يحطم فيه هاملت بضربة واحدة وهم اللعبة السياسية ووهم اللعبة المسرحية . ففى هذا المشهد يدعو الملك كلاوديوس ابن أخيه هاملت إلى الجلوس مع النبلاء فيرفض هاملت الإندماج فى المسرحية السياسية المكشوفة ، ويعريها إذ يسأل فى عجب ودهشة ساخرة عن هؤلاء النبلاء ، ثم يصيح معلنا للملك ولنا أنه لا يرى حول المنضدة سوى عرائس من ورق ! وحين يغضب الملك ويتهمه بإهانة النبلاء ، ويأمره بالكف عن الهذر والهذيان يصر هاملت على إعلان حقيقة النبلاء التى نراها ماثلة أمامنا على خشبة المسرح، وهى أنهم عرائس ورقية مما يستخدم فى الرقى والتعاويذ .

إن التشكيل البصرى والصوتى الدال الذى يطرح نفسه على خيال القارئ فى هذه النصوص يفصح عن براعة قلما نجدها فى التجارب المسرحية الأولى لكتابنا الشبان . ومن المؤكد أن الدراسة المنتظمة لعلوم المسرح وفنون الدراما فى كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ثم فى المعهد

العالـى للنقد الفنى بأكـاديمية الفنون قـد أفادت المؤلف فى هذا الـصدد . أضف إلى ذلك ممارسـتـه لتـجربة الإخـراج من خـلال مـسرح الـغرفـة بالإسكندرية حيناً ، إبان نشاط هذا المسـرح قبل إغلاقه المؤسف ، ثم من خلال أتيليـه الفنانين بين الحين والآخـر فى الوقت الحـالى . لقد أتاحت تجربة الإخراج للمؤلف الانغماس الكلى فى العملية المسرحية والتعرف على تفاصيلها ودقائقها ، وإدراك خصوصيتها وتفردها ، فجاءت مسرحياته خير شاهد على تمرسه بهذا الفن المركب .

وإلى جانب هذا التـمرس الواعى بلغة المسـرح يلمس القارئ فى هذه الأعمال وعياً سـياسياً ناضجاً ، وفكراً يقظاً ، وثقافة عـريضة ، فقد نهل محـمـود أبو دومة من تراث الأدب والمسـرح العربى والعـالمى ، وتمثل ما قـرأ ، فأفـاد منه فى كـتابـاته ، وامتـدت قـراءاته إلى الفلسـفة والتـاريخ والأسطورة ، والتراث الشـعبى والدينى عمـوما ، فأمـده اطلاعه بكنز من الرموز . وبالرغم من أن هذه المسـرحيات الثلاث تسـتلهم فى مجمـوعها روح المسرح الرمـزى الشعـرى ، فتحـمل أصداء من لوركـا ، وييتس ، وميـترلنـك ، وإليوت ، كـما تسـتلهم تقنيات مـسرح بريخت الملحـمى وتهتـدى بفكـرته عن طبـيعة المسرح ودوره السيـاسى ، إلا أنها فى نهاية الأمـر تتفـرد بأسلوب فنى خـاص ، لا يحاكى كـاتبـاً أو تياراً بعـينه . ويتلخص هذا الأسلوب الفنى الخاص فى مزج المسـرح السياسى الهادف ، والفكرى السـاخـر الذي يخاطب الذهـن ، بالمسرح الديـنى الشعـائرى الغامض الذى يستثير الخيال ، ويتوجه إلى الأحاسيس الدفينة ، والوجدان

الجماعى . ويحقق محمـود أبو دومة هذا المزيج المتفرد من خلال التوظيف الشعرى الحساس ، الذكى الواعى ، للرمـز والأسطورة . فالمسرحيات التى يضمـها هذا الكتاب مسـرحيات سيـاسية ورمـزية ، دينية وشعبـية فى آن واحد، وهى مـسرحيات تـبحث أولاً وأخيراً بشـجاعة فى عـلاقة الماضى بالحاضـر ، والوهم - أيا كان هذا الوهم - بـالواقع ، والدين بالسيـاسة أيضاً . فالمسرحيات تستخدم الرموز الراسخة فى وجدان البشرية ، والقصة الدينية ، والأسطورة الوثنية ، والحدوتة التراثية ، لتطرح قراءة كلية شاملة فى تاريخ المجتـمعـات البشـرية السيـاسى والإقتصـادى ، قراءة تنطلق من إدراك امتزاج الدين بالسياسة على مـر تاريخ البشرية ، بل وانصهارهما فى بوتقة الذاكرة الجماعية ، وتنتهى بكشف وفضـح الأقنعة ، أقنعة السياسيين الذين يرتدون مسوح الرهبـان ، والرهـبان الذين ينغمسـون بقصد أو دون قصد فى لعبة السياسة .

وفى مسرحيتى **جاءوا إلينا غرقى والبئر** اللتين تتصلان فى وحدة واحدة ، تتـجلى هذه الجدليـة المحورية ، الفكـرية والشعورية ، الـرمزية والبرختـية - جدلية الدين والسيـاسة . فعنوانا المسرحيـتين يشكلان معاً مفارقة ساخـرة تستدعى بوضوح الدلالة القديمة المزدوجة للماء كـقوة تدمير وفناء - (الطوفـان ، الغرق ، الجدب) ، وقـوة إخصـاب وإحيـاء - ماء الحياة. ورغم هذه الإحالة الدينية الماكرة فى العنوان ، تجسد المسرحيتان معا - وكل على حدة - رسـالة سياسـية تحذيرية هادفـة . فالمسرحـية الأولى تصور آليات تحول المجتمعات البشرية من مجتمعات صدق وعمل ، وكفاية

وعدل ، ومساواة - من مجتمعات « مستديرة لا يجلس على رأسها أحد » كما يصفها الصياد الأول - إلى مجتمعات هرمية ، مجتمعات الملكية والاستغلال ، والتنكر والأوهام . إن مجتمع قرية الصيد الذى نراه فى البداية مجتمع فطرى مثالى لا يعرف الفقر والغنى ، الجوع أو التخمة ، ولايعرف الأحلام الرومانسية الخادعة ، مجتمع جاد عامل ، يطل على بحر وافر زاخر ، ويعيش أهله على صيد السمك وثمار الغابة الوفيرة ، ولديهم من الخبز ما يكفيهم . وإلى شاطئ هذه القرية الآمنة يلقى البحر بغريق وما هو بغريق ، بل غريب يوحِّد فى شخصيته الشيطان (أى البعد الدينى) والاستعمار أو الغزو الأجنبى (البعد السياسى) . ولا يأتى هذا الغريب إلى القرية فارغ اليدين ، بل يأتى مدججاً بسلاحه السرى الفتاك - أى الصندوق الذى يخدع الناس فيتصورونه هدية . فكما يمهد الاستعمار للغزو العسكرى والاحتلال بالغزو الثقافى والإعلامى ، بل والدينى واللغوى أيضاً ، يمهد هذا الغريب لوصول رجاله بغزو النفوس والعقول بالخرافات والأساطير ، ويستخدم صندوقه - أو بوقه الإعلامى وتلفزيونه الخاص - ليتاجر بالآمال والأحلام ، ويذكى المطامع والشهوات ، ويشعل نار الفرقة ، ويغرِّب الإنسان عن واقعه .

وخطة الغريب المستعمر تتفصّل حدثاً درامياً فى ثلاث مراحل أولها التفرقة ، عملاً بالمبدأ الاستعمارى القديم « فرق تسد » . ويتم تفتيت الصف الواحد عن طريق تذكية الأطماع والأحلام الفردية تحت شعار مصلحة الجماعة ، وإكرام الضيف . فالمرأة العاقر تريد طفلاً ، والصياد

الثانى يحلم بالرغد والنعيم ، ولذلك يفترقان عن الصياد الأول - صوت الوعى الحقيقى - ويؤازران الغريب فى مخططه دون وعى باسم إكرام الضيف ، وتحت قناع « الخير للجميع » .

أما المرحلة الثانية فهى مرحلة التمييز الطبقى ، أى إعلاء شأن جماعة فوق جماعة ، واستقطابهم كأعوان وجنود ، واستدراجهم ، وإراحة ضمائرهم بالشعارات البراقة والوعود الزائفة - كشعار الرخاء (الذى يقتضى مرحلياً أن يجوع الناس ويتعروا ويسجنوا فى بيوتهم) ، وشعار مصلحة المجموع (الذى يبيح ويغفر - مرحلياً أيضاً - استخدام القوة ضدهم) .

أما المرحلة الثالثة والأخيرة فهى الإرهاب السياسى والتهديد بالقوة العسكرية السافرة . فحين يتحقق المخطط الاستعمارى المستغل ، وتنفضح أكاذيب الغريب ، يحاول عملاؤه الهرب أو التراجع ، لكن الوقت قد فات ، فشبكة الغريب لا مهرب منها ، والاستبعاد النفسى الطويل يسلب الإنسان القدرة على التحدى أو الفرار . إن المرأة والصياد الثانى يستسلمان أمام تهديد الغريب بأن تُلقى تبعه ما حدث عليهم ، ويقبلان عرضه بأن يتحولا صراحة وجهراً إلى خدمة بعد أن خدماه سراً .

وحين تكتمل مراحل الغزو والاستلاب يتحول واقع القرية إلى جحيم سياسى على رأسه الشيطان الأفعى وعساكره ، جحيم تدوى فى جنباته صرخات المعذبين والمحرومين ، فكأن القرية وبنيها - بنى الإنسان - قد طردوا من الجنة إزاء عصيانهم وغرقوا فى بحر الظلمات ، أو هبطوا من

سماء العدل إلى أرض الطمع والقهر والاستغلال . لقد ترجم محمود أبو دومة رؤيته السياسية إلى استعارة دينية ، فطرح هذا التحول الاجتماعى من بنية المساواة إلى بنية القهر والتسلط فى صورة الخروج من الجنة ، كما ترد فى الكتب السماوية ، ثم كثف استعارته المحورية هذه وعمق دلالتها من خلال الاستدعاء المنظم لعدد من القصص والأساطير والرموز الدينية الأخرى .

فالمسرحية تبدأ بالراوى - أو صوت الزمن الحيادى - الذى يستهل حديثه بعبارة «فى البدء كانت الكلمة» ، التى ترد فى افتتاحية سفر التكوين فى التوراة . وتشير هذه العبارة إلى الإطار المرجعى الأول للقارئ فى تفسير دلالة النص . وفى المشهد الثانى تطل علينا قصة الخروج من الجنة فى حديث الراوى والمرأة الذى يحمل فى ثناياه إشارات خفية إلى آدم وحواء قبل السقوط (الراوى : الحياة رجل وامرأة) وبعد السقوط (المرأة : الحياة امرأة تلد طفلاً فتكون الحياة) . وفى نهاية الحديث يحذر الراوى المرأة من حلم التكاثر بينما يطمئنها أنه سوف يتحقق ، فيحقق هذا الاشتباك بين التحذير الخفى والوعد ، أى بين الوعد والوعيد ، مفارقة دراميــة ساخرة تُوحِّد المرأة بحواء ، فالراوى يعدها بأنها سوف تحيا لتنجب ، وأيضا لتلعن اليوم الذى أنجبت فيه .

ومع دخول الغريب تتقدم الاستعارة مسافات وتتبلور ، فالغريق ، كما تعنى الكلمة - رجل قد مات - أى انسان ميت ، لكنه يحيا أمامنا ، لأن روحه كما يخبرنا قد عادت إليه فى صورة الأفعى . وتستدعى صورة

الأفعى بالطبع - فى إطار الإحالات السابقـة إلى قصة آدم وحواء - صورة الحية التى أغوت حواء بالتـفاحة فأوقعتها فى خطيـئة العصيان ، والجنس والتكاثر . ويوظف المؤلـف فى هذا المشهـد الدلالة الجنسـيـة للحيـات ، والأفاعى والثـعابين كأعـضاء إخصـاب (وهى دلالة قديمة تعود إلى عـهد الفـراعنة) توظيـفاً طريفـاً ، يمزج الجـد بالهـزل ، والواقع بالأسطورة ، وذلك حـين يقـــول الغـريـب للمـرأة : «تقـضين مـعـى لـيـلة ، أهبك طفـلاً » . ثم يستطـرد سريعاً : « من الصندوق طبـعا » . وفى لقائهـما التالى الـذى يعد فيه الغريب / الأفعى المرأة العاقر بأن يهبها الطفل المرجو قبل الولـيمة الموعـودة بليلة ، ويطلب منهـا أن تنام على شاطئ البـحر ، فتستـجيب المرأة وتعده يكتسب المشهد دلالات الغوايـة الدينية والجنسية فى آن واحد . ويمهد هذا الامتزاج الدلالى للمشهد قبل الأخير الذى تدخل فيه المرأة إلينا بعد لـيلتها المشـئومة / الموعـودة ، وقد سـقطت ، ونهشتـها الأفاعى ، واغتصبتها ، فترتدى قناع حـواء صراحة ، فهو وجهها الحقيقى ، وتسأل الرجل الـثانى - الحالـم بالنعـيم ، أو بالتفـاحـة (كمـا يصـفه الراوى فى المشهد الأخير) - تسأله فى لوعة : «ماذا كانت سقطتنا ؟» .

وتختم الإجـابة أن يرتدى الاثنان أقنعة تخفى وجـهيهمـا الضالين ، فيتحقق لحواء مواجهة الـنفس ، أما آدم فيطلب أغنية حزينة ، فتغنى حواء لحنها الأخير الحزين ، لحن الوداع أو أغنية الخروج .

ويلحُ النص على فكـرة الخروج فـيطرح بين الحين والآخـر عبـارات مألوفة من قـصص خروج أخرى ترد فى الكتب السماوية ، فـهناك عبارة

«حيـات تسعى» التى تشـير إلى أرواح الغـرباء التى أطلقها الـغريب على شاطئ القرية الآمنة ، والتى تحيلنا إلى قصـة خروج موسى من جنة مصر إلى هجيـر الصحـراء ، وتذكـرنا بعودة أتباعـه إلى أرض الميعـاد بعد أن غرقوا، وماتت أرواحهم ، واسـتبدلوها بأفاع تنهش لحم فلسطين . وهناك العبارة التى ترد على لسان الراوى فى نهـاية المسرحية حين يصف المرأة ، بعـد أن اختفـت وخلفت وراءها قناع حواء وقناع الصـدق ، بأنها كـانت كعمـود ملح سقطت عليه الأمطار فـذاب ، فيحيلنا هذا الوصف إلـى قصة خروج لوط وزوجتـه من القرية الظالمة التى أهلكها الله بعـد أن اسـتشرى فيها الفساد ومسخ الطبائع .

وقد اختار مـحمود أبو دومة ببراعة شديدة صيـد الأسماك مهنة لأهل قريته الرمزية ، فهى مـهنة لها دلالات دينية وأسطورية موغلة فى الزمن ، تستدعى إلى الذهن بحـر الجليل وصياديه والسيد المسـيح ورفاقه - بطرس واندراوس - « اللذين اخـتارهمـا . . . ليكونا صـيادى الناس » من بحـر الخطيئة . « وكانـت حرفتهما صيـد السمك بالفعل »[1] . وتحلينا حـرفة صيد الأسماك أيضا ، وكلمة الصـياد إلى دلالات السمك كرمز مقدس فى الديانات القديمة . تقـول لنا جيسى ل . وسـتون فى كتـابها العظيم **من الطقس إلى الحكاية** : « نستطيع أن نؤكـد بثقة ، فـى حـدود المعـرفة المتاحـة لنا فى الوقت الحاضر ، أن السمك رمز موغل فى القدم وأن لقب الصـياد قـد ارتبط منذ بدايات التـاريخ بالآلهـة التى ترتبط بنشـأة الحيـاة واستمرارها »[2] . وتذكر وستون عددا من الأمثلة ، ففى الأساطير الهندية

التى تحكى عن خلق العالم مثلاً يعثر الإله « ماتو » على سمكة صغيرة فى الماء بينما يغسل يديه ، وتطلب السمكة حمايته ، فيمنحها أياها ، فتعده بدورها بأنها سوف تحميه من الطوفان الذى سيجتاح العالم . وفى الأساطير الهندية أيضاً نجد الإله « فيشنو » ، خالق العالم ، يختار هيئة السمكة حتى يتجلى لعباده ، ولذلك ففى الاحتفال الذى يقام له فى اليوم الثانى عشر من أول شهر من شهور السنة الهندية يصوره عباده فى صورة سمكة ذهبية . وفى الديانة البوذية بفرعيها الهندى والصينى أيضاً تبرز صورة السمكة كرمز مقدس. ففى الكتاب المقدس المعروف باسم «الماهايانا» يوصف بوذا بأنه «الصياد» الذى يقود الأسماك من محيط «سامسارا» إلى شاطئ الهداية ، وهناك تماثيل ورسومات تصوره وهو يصطاد السمك . وفى أحد قصور الصين القديمة عُثر على تمثال من الزبرجد لسمكة كان المصلون يقدمون لها القرابين فى فترات القحط والجفاف . وكما ترتبط الأسماك فى هذه الديانات بخلق الحياة والإخصاب ترتبط أيضا بالموت ، إذ نجدها تلعب دوراً هاماً فى الطقوس الجنائزية فى الصين والهند . وفى الديانة البابلية يتخذ الإله «أواينس» الذى علم رعاياه - مثل أوزوريس - أسرار وفنون الكتابة والزراعة والحكمة صورة صياد الأسماك ، أما الإله الصينى «فوهى» فيتبدى فى الألواح المقدسة التى تحمل أسرار السماء والأرض فى صورة إنسان له ذيل سمكة . وفى الأساطير اليونانية يرتبط رمز السمكة بالإله « أورفيوس » - منقذ الأحياء من ظلام القبور . وفى الحكايات الدينية الشعبية التى راجت فى العصور الوسطى يطفو رمز

السمك مرة أخـــرى فـى شخصية المـلك الصياد[٣] . وفى مصــر ما زلنا نأكل الأسماك المملحة والجافة كل ربيع لنحتفل بعودة الحياة إلى الأرض ، ونحيى هذا الرمز القديم دون وعى منا .

أن مسرحـية جاءوا إلينا غرقى تسـتـدعى هذا الإطار الأسطورى المنوع وتوظفه توظيفا دلالياً مزدوجاً :

١- لتعـبر عن قدسـية حياة أهل القـرية قبل أن تغزوها الحـيات أو الشيطان .

٢- ولتفرق وتميز بين الإيمان الصادق الذى يتحقق بالعمل ، ويتجسد فى الممارسات اليومية وأسلوب الحيـاة من ناحية ، وبين التوظيف السياسى المُغرض للدين بقصصه وأساطيره لاستغلال البشر واستعبادهم .

ويتجلى هذا التمييز الدقيق بين حقيقة الإيمان وبين المتاجرة بالأساطير والأوهام فى الطرح المزدوج للصورة المحـورية فى المسرحيـة ، وهى صورة الأسماك . فهناك من ناحـية الأسماك الحقيقـية التى يصطادها أهل القرية ويعيشون عليها طوال العام فى وفرة ورخـاء ، وتمثل هذه الأسمال الحقيقية الإيمان الحـقيـقى الذى لا يغـيِّب الإنسان عـن واقعـه . وعن هذا الإيمان الحقـيقى يدافع الصيـاد الأول الذى يرفض أن يستسلم لإغـواء الغريب ، ويحـاول إنقاذ جـماعـته من الغـرق فى بحر الأوهام ، وكـأنه بطرس أو اندراوس ، أو بوذا أو السيد المسيح ، أو العـراف تايريزياس فى الأساطير اليونانية القديمة - فهـو يستدعى هذه الشخصيات جميعـها فى دوره كصياد

منفذ للأرواح . لكن الجماعة تعصاه ، فيرحل عن القرية ، ويرتحل فى الزمن ، بينما تقع الجماعة فى هوة الخطيئة ، فريسة سائغة للوهم . هذا عن الأسماك الحقيقة ، أما الأسماك الوهمية الأسطورية التى يتحدث عنها الغريب ، و «تطهوها عرائس البحر الذهبية» فهى أوهام مضللة ، تمثل تحول الدين إلى أسطورة كاذبة ، وغرقة فى الخرافات .

وتجسد هاتان الصورتان المتناقضتان للأسماك الصراع المحورى بين الصياد الأول والغريب ، وبين الحق والباطل . ويكثف أبو دومة الدلالة الدينية لهذا الصراع بصورة ساخرة فى قصة الوليمة القدسية التى يعد بها الغريب أهل القرية ، والتى يجب أن يسبقها صيام كامل لمدة ثلاثة أيام ، وزهد وتجرد كامل يصل إلى حد العرى التام . ويوظف أبو دومة فى قصة الوليمة هذه عقيدة يهودية قديمة تعود أصولها إلى الديانة السريانية ليدين الأوهام التى تعطل الناس عن الحياة وتفصلهم عن واقع الفعل . وتقول هذه العقيدة أنه فى يوم القيامة سيظهر المخلص المنتظر فى صورة صياد ، ويصطاد سمكة كبيرة أو حوتاً أو تنيناً بحرياً ، ويقيم وليمة يوزع فيها هذا الغذاء البحرى المقدس على المؤمنين . ويحيى اليهود هذه العقيدة بتناول الأسمال ليلة السبت المقدس من كل أسبوع ، وهو اليوم الذى يمتنعون فيه عن العمل تماماً .

وقد اعتنقت الكنيسة المسيحية فى بداياتها هذا الطقس اليهودى - طقس الوليمة المقدسة - ومزجته بالعشاء الأخير ، وكانت الوليمة تتكون من السمك والخبز والخمر ، وتهيمن عليها الكأس المقدسة . وتظهر هذه

الكأس المقدسة جنباً إلى جنب مع السمك كطعام مقدس فى ديانات أخرى عدا المسيحية . فقد وجدت لوحة فى غرب وسط أسيا الصغرى تصور الكأس والسمكة جنباً إلى جنب .

ويجمع محمود أبو دومة هذه الخيوط الدينية والأسطورية فى زمن واحد غامض ، فالزمن فى مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** يجمع الحاضر والماضى ، والتاريخ والأسطورة فى لحظة نفسية مأساوية واحدة هى لحظة الخروج من الجنة . فحين يخرج الإنسان من جنة رضاء الله ، ومن مجتمع العدل والعمل والكفاية ، إلى جحيم مجتمع الاستلاب والأوهام ، والإيمان الزائف ، يتحول الزمن إلى « محنة طويلة » كما يقول الصياد الأول - ضمير الإنسانية الواعى - محنة « لا أحد يعرف متى تبدأ ومتى تنتهى .

وفى هذا الزمن النفسى المترامى ، زمن الذاكرة الإنسانية الجماعية ، تتوحد الحملات الإعلامية الحديثة الغازية بالأحلام الرومانسية الأسطورية ، وإعلانات « الكنتاكى فرايد تشيكى » بإعلانات الغريب : « الأسماك عندى تطهوها عرائس البحر الذهبية » .

ويعلق الراوى - صوت الزمن - على هذا الغزو النفسى الإعلامى الذى يتاجر فى الأحلام قائلاً : «ليس هناك أشرس من دغدغة الأحلام»، ويضيف إلى تعليقه تحذيراً من خلال قصة تراثية قديمة من حواديت السندباد ، وهى قصة عجوز البحر الذى تحايل على هذا البطل البحار ، وركبه ، ومشى بقدميه يضرب فى الأرض باطلاً ذميماً يسعى على أقدام

الحق المقهور ويصعد على أكتافه . ومن خلال هذه القصة يتوحد الغريب براكب السندباد ، أى بشيطان البحر العجوز ، فتتوحد القرية بدورها بشخصية السندباد التراثية ، وتغدو رمزاً للإنسان العربى وواقعة المقهور الممسوخ . وحين يفرغ القارئ من المسرحية يجد أن كل الدلالات السياسية والأسطورية والدينية قد توزعت فى أربع وحدات درامية هى :

١- الراوى ، صوت الزمن والتاريخ الحيادى .

٢- الغريب الذى يجمع فى صورة واحدة الاستعمار العسكرى القديم ، والغزو الإعلامى الإعلانى الحديث ، والشيطان الأفعى ، وباندورا الأسطورية (التى صنعها إله النار بأمر من الإله الإغريقى زيوس، وأرسلها إلى الأرض تحمل اللعنة فى صندوق ، ليكبل التقدم البشرى ، بعد أن حصل الإنسان على هبة النار وسرها من بروميثيوس) .

٣- الصياد الذى ينفصل زمنياً وجسدياً عن الجماعة ليصبح رمزاً لكل نبى صادق أهين وأنكر فى وطنه ، وصوت الحق والوعى والضمير .

٤- الجماعة المغيبة التى تتمثل فى المرأة والرجل اللذين يتحولان فى محنة الخروج إلى آدم وحواء ، وإلى لوط وزوجته ، وإلى رمز للبشرية جمعاء .

وفى المسرحية التالية - **البئر** - نعود إلى نفس القرية الظالمة بعد مرور أزمنة لا ندرى كم عددها ، فالزمن فى هذه المسرحية أيضاً يحوى التاريخ والأسطورة - نعود إلى نفس القرية بعد أن دهمها الطوفان فأهلك

الزرع والضـرع ، والأبن والأب ، وتركـهـا خـراباً يبـاباً ، خـاوية على عروشها ، يعشش فى خراباتهـا الخوف والوهم ، ويتسلط عليها إله وثنى وحشى لا يرحم ، ولا يشبع مهما قدم الناس إليه من قرابين ، هو البئر .

ويجسـد لنا المنظر المسـرحى كمـا ذكرنا آنفاً التغيير الذى طرأ على القرية، فـالبحـر قد انحسر إلى أطراف المكان ، وتحـولت البلدة الأفقـية المستـديرة ، التى لا يجلس علـى رأسـها أحد ، وليس بهـا ذئاب تأكـل الغنم ، إلى بلدة هرميـة ، يهيمن عليهـا جبل فى الخلفية ، يسكن قـمته الحاكم الإله ، ويتـوسطها بئر صـخرية جافـة ، ينبعث منهـا عواء ذئابى شيطانى . ونلتـقى بالمرأة وقد تحولت من عاقـر تنشد الأمومة (حـواء قبل السـقوط) ، إلى ثكلى فـقدت إبنهـا (حواء بعـد السقـوط) . ونرى فى صحبـتها رجال ثلاثة جفت رجولتـهم ، فلا أم لهم ولا إبن ، ولا زوجة ولا أب . فقد فاض البئر يوما - لا نعلم بالضبط متى - وأغرق كل شئ كطوفـان نوح . لكن الطوفان فى قـصة نوح يغـرق العالم الـفاسد فـقط ويترك نوح يرتحل فى سفينتـه إلى زمن جديد على أرض جديدة . أما هذه القرية فيغرقها طوفـان البئر حين تثور ، وينساها الله والزمن حين تخون، وتنكرها الحياة حين تجبن وتخنع . أن المرأة تسأل فى موقع من المسرحية : «أين رابعنا ؟» فيذكرنا السـؤال بقصة أهل الكهف ، وندرك أن هذه القرية هى كهف نسيه الزمن . ورابع المجمـوعة الذى تسأل عنه المرأة يبدو لنا فى البدايـة وكأنه كلبـهم الحارس ، ولكننا سـرعان مـا نكتشف أنه الامـتداد الداخلى للغـريـب المستـعمـر فى المسرحيـة الأولى ، ناسج الأساطيـر

والأوهام . وكأن الشيطان الذى غزا القرية من الخارج فى المسرحية الأولى قد استطون فيها كالداء المزمن وتسرب إلى الداخل ، كالعلة المستعصية . فالرجل الثالث - رابع المجموعة - الذى يختفى فى بداية مرحلة تعرية الوهم فى المسرحية ، هو أيضا ناسج للأساطير ، مثله فى ذلك مثل الغريب تماما فى المسرحية الأولى . أما الأسطورة التى ينسجها الغريب شباكاً حول أهل القرية ، فهى أسطورة الملك الصياد التى وردت فى ثنايا المسرحية الأولى ، مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** ، كخيط في شبكة الدلالات الكثيفة التى شكّلها الاستخدام الرمزى للأسماك . وفى مسرحية **البئر** ، تبرز هذه الأسطورة وتحتل مركز الصدارة جنباً إلى جنب مع القصص الدينية من السقوط إلى الطوفان ، بل وتصبح جزءاً من الهيكل المُنظم لعناصر العرض ودلالاته . ويقدم لنا الدكتور نبيل راغب تلخيصاً جيداً لهذه الأسطورة التى تنتشر تفاصيلها فى فصول كتاب (جيسى ل . وستون) الذى سبق الإشارة إليه : تحكى الأسطورة عن « الملك الصياد الذي حلت على مملكته لعنة الآلهة لشرورهم وخطاياهم ، وتجسدت هذه اللعنة فى العقم الذى أصاب الحيوانات والدواب فلم تعد قادرة على الإخصاب والتوالد والتكاثر ، والجفاف الذى أصاب الزرع فمات دون قطرة مطر واحدة ، والشلل الذى حل بالملك الصياد ، صاحب المملكة والأرض ، فلزم فراشة دون حراك . أى أن اللعنة سرت فى كل الموجودات فأصابتها بالشلل والموات . ومع ذلك فإن الأسطورة تؤكد أن اللعنة ليست أبدية ، لأنها يمكن أن تزول وتنقشع إذا ما برز فارس

مـغوار ، هو فـارس الكأس المقـدس ، من أهل المملكة ، ليـعبـر الأرض الجدباء والشـاسعة ، وينـجح فى النهاية فى الوصول إلى قـلعة الملك كى يسأله أسئلة ذات مغزى فلسفى ، قد تبدو رمزية لكنها فى حقيقتها مرتبطة بالبـلاء الذى ألم بالبـلاد . فإذا استطاع أن يسـتوعب مغـزاها ، وبالتالى يدرك سبب اللغنة ، فإن اللعنة ستزول وتنقشع عن تلك الأرض . أما إذا عجز عن الإستيعاب والإدراك نقل على البلاد السلام »[٤] .

لقد حـذا المؤلف حذو الشـاعر ت. س. إليـوت فى قصـيدته **أرض الضياع أو أرض الخراب** The Waste Land ، فاتخذ أسطورة الملك الصياد إطاراً لعمله ، لكنه اختلف عن إليوت فى الهدف الذى رمى إليه . فـإذا كـان إليوت قـد وظف هذه الأسطورة توظـيفـاً دينيـاً ليدين الخـراب الروحى ، والدمـار المعنوى ، والضـياع الأخـلاقى الذى حل بالحـضـارة الغربية حين فقـدت الإيمان الدينى ، فإن محمود أبو دومة يوظفها سـياسياً ليـدين سيطرة الأسطورة عـلى الفكر الإنسانى ، وليـبين كـيف يسخـرها المستغلون سلاحا للسيطرة .

فالحدث الدرامى فى مـسرحية **البئر** يبدأ من حيث انتـهت المسرحية الأولى - **جاءوا إلينا غرقى** - وهو يبدأ أيضاً كـمـا بدأت المسـرحيـة الأولى بوصول غريب . لـكن الغريب هنا ليس نبياً دجـالاً كمـا كان فى المسرحيـة الأولى ، بل رسول صدق وحق يحمل رسـالة الخلاص . فكما أرسـل الله الرسل بعد أن حلت على الأرض لعنته فأغـرقها فى الطوفان ،

يصل الرسول الغريب إلى هذه القرية الظالمة بعد أن أغرقها طوفان البئر وحلت عليها لعنته فأصابت الأرض بالجدب والموات .

ويُحدِّث الناس الغريب عن حاكمهم الطيب العجوز ، الذى يزهد الدنيا ، ويقضى وقته فى الصلاة والضراعة وطلب الرحمة لأرضه ، ويعيش بمعزل عن الناس على قمة الجبل ، ولا يذكر أحد أنه قد رآه ، أو يعرف وجهه ، باستثناء الرجل الثالث (رابع جماعة الناس) بالطبع ، فهو صانع أسطورة هذا الملك الطيب ومروجها . ويتطوع الرسول الغريب بمحاولة انقاذ أهل القرية من محنتهم ، ويذهب فى رحلة شاقة خطرة تغوص به إلى أعماق البئر ، وتصعد به الجبل الوعر ، ويعود بسر اللعنة ، وأمل الخلاص ، وكأنه فارس الكأس المقدسة[٥] ، وكأن الملك العجوز المنعزل على قمة الجبل هو الملك الصياد المشلول - القابع بلا حراك فى قلعته فى الأسطورة القديمة . وبعد رحلته يُلقى الغريب بالحقيقة فى وجه الناس ، فتقع على مسامعهم وقع القنبلة الناسفة ، فالحقيقة تنسف الأسطورة تماماً - أسطورة الملك الصياد . يقول الرسول الغريب عن البئر بعد أن سبر أغوارها :

« هى فخ الصياد الطيب الذى يصلى من أجلكم ويزهد الحياة والناس. وإذا كانت الفريسة تقع بلا أرادة فهى مجنى عليها . أما أنتم فتذهبون إليها بأرجلكم وتسقطون فى شباكها بإرادتكم فريسة سهلة لا تناور ولا ترهق ، يكفيها صياد مبتدئ » .

إن محمود أبو دومة ينسف بهذه الكلمات الدلالة الإيجابية فى أسطورة الملك الصيـاد ، ويحول الأسطورة إلى حـامل لمعانى القنص والاستـغلال السيـاسى التى تدعمـها الأساطيـر . فإذا كان الخـلاص فى أسطورة الملك الصيـاد القديمة يكمن فى الـعودة إلى الإيمان وفى مزيـد من الإيمان ، فإن الخلاص فى مسرحية البئر يحتم الكفـر بكل الأساطير المـضللة الزائفة - أى الخروج من ظلام بئر الأساطير إلى نور العـقل وحقيقة الفعل . ويُلِحُّ محـمود أبو دومة علـى هذا المعنى ويبرزه من خلال قـصة الذئب العـجوز الذى يُرهب الحـيوانات بأصوات الطـبل ليسلب قـوتهم ، فالملك الصـياد العجـوز (فى الأسطورة الدينية) يتـحول إلى الذئب العجـوز الماكر فى هذه القصة الشعبية الرمزية من قصص الحيوان .

ويلاحظ القارئ أن موتيفة «الذئاب» التى ترددت خـافته فى المسرحية الأولى التى هيمنت عليـها نغمـة « الحيات » ، تعلو فى هذه المسرحـية ، وتتحـول إلى النغمة السائدة . فـعواء الذئاب المنبعث من البشـر يتردد فى الخلفيـة السمعـية للنص طوال الوقت بينما تتـجسد صـورة الذئاب وجوداً حاضراً فى قصة الغريب إذ يحكى عمـا رءآه . ويستخدم محمود أبو دومة قصـة رمزية تراثية أخرى من قـصص الحيوان ، هى قصـة الجرذان والقط والجرس ، ويوظفها مثل قـصة الذئب فى إبراز دلالة ومغزى الأحداث من ناحية ، وفى ربـط المـشاهد من ناحية أخرى ، وأيضـا لينبهنا إلى الدور الذى قد يلعبـه التراث أحياناً فى ترسيخ الأوهام . لذلك نجـده فى سياق

القصتين يُجرى على لسان الكورس بعض الأمثلة الشعبية المثبطة للهمة ، التى تستخدم أحيانا لإقناع الناس بعدم جدوى الفعل أو المقاومة ، بضرورة الاستسلام والتسليم ، مثل المثل الذى يقول « لا تسبح ضد التيار » .

ويمهد هذا الاستخدام الساخر للتراث لنهاية المسرحية ، فالجماعة التى عاشت على الأوهام زمناً ، وألفت ظلمة الخوف ، فلم تعد قادرة على تحمل نور الحق ، ترفض الخروج من سجن الوهم ، فتحول الحقيقة إلى أضغاث أحلام . « ألم يأت رجل غريب ونزل البئر وحكى لنا عن حاكم وذئاب ؟ » - تسأل المرأة رفيقيها فى المشهد الأخير ، فيكمل الرجل الأول : « وصياد وفخ وفريسة . كلا لم يحدث » ، ثم يضيف بعد برهة : « نعم من الأفضل أن يكون حلماً » .

وفى نهاية الحديث عن هذه الثنائية المسرحية المتميزة أود أن ألفت نظر القارئ إلى تكنيك تقطيع السرد وتوزيعه - أى تقسيم القصة الواحدة إلى مقاطع ، وطرحها دون التزام بالتسلسل الزمنى أو مع تعمد تجاهل السياق الزمنى ، مما يفضى إلى تغميض الزمن ، ثم توزيع المقاطع السردية بين عدة أصوات - كما يحدث فى المشاهد التى تسترجع فيها الجماعة تاريخها أو تحكيه للغريب . إن هذا التقطيع والتوزيع يحول السرد إلى كورال إيقاعى بديع محكم ، يذيب الفوارق الزمنية بين الأحداث المروية ، ويخلط التاريخ السياسى للجماعة بالأسطورة الدينية ، ويذيب الصوت الفردى فى الصوت الجماعى ، فيتحول صوت الجماعة إلى صوت الوجدان

والذاكرة الجماعية . ففى مسرحية البئر نجد مقطعا يحكى عن ثورة الآباء وطوفان البئر ، فيختلط الوهم الأسطورى بالتاريخ السياسى ، ثم يرد مقطع سردى جماعى آخر يحكى عن ثائر حاول المقاومة لكن الجماعة خانته فشنقه الحاكم فوق البئر ، وفى مقطع آخر نسمع عن توالى الحكام . ورغم أن هذه المقاطع الثلاثة تنتمى لسياق سردى واحد ، هو قصة هذه القرية مع البئر ، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم أى الأحداث وقعت قبل الأخرى ، فيتحول التاريخ من خلال تكنيك تقطيع السرد هذا إلى نوع من الرواية الشعبية التى تخلط الوقائع التاريخية بالأوهام والأساطير والخرافات، وتضعها فى سياق زمن أسطورى .

ويلاحظ القارئ أيضا فى هاتين المسرحتين أن المؤلف قد غير تكنيك استخدام الكورس من مسرحية إلى أخرى بما يناسب الانتقال فى الزمن من بداية الخلق ، أو أصل الحكاية ، فى المسرحية الأولى ، إلى ما بعد السقوط وزمن الطوفان فى المسرحية الثانية . لقد كان الكورس فى المسرحية الأولى صوتاً أحادياً محايداً يقف خارج الجماعة ، يشهد ويعلق ويتأمل ، وقد يسخر ، وكأنه صوت الزمن فى تواليه اللامبالى ، ثم تحول الكورس إلى صوت ثنائى حين انضم الصياد الأول إلى الراوى فجسد بداية تَخَلُّقِ الوعى البشرى قبل أن تتكون الذاكرة الإنسانية الجماعية . أما الكورس فى المسرحية الثانية فهو الجماعة التى تجمع كل تناقضات البشرية ، وتتحدث بصوتها ، وتحمل ذاكرتها - الجماعة التى تعايش الأحداث داخل

الوهم والقهر والخوف ، ثم تخطو خارجها لتتأملها فى نور الوعى وضوء الحقيقة ، فهم فى آن واحد صوت الحق والحكمة ، وهم ضحايا محنة التغييب .

وفى آخر مسرحيات هذا الكتاب ، **رقصة العقارب** ، ينتقل بنا محمود أبو دومة - عبر استعارات الأفاعى ، والعقارب ، والذئاب ، والبحر ، الممتدة فى المسرحيات الثلاث - ينتقل بنا من عالم الأسطورة الدينية إلى عالم الفن المسرحى وتراجيديات الانتقام ، فيطرح علينا قراءة جديدة فى مسرحية قديمة هى مسرحية **هاملت** ، الباحث عن ثأر أبيه . والقراءة الجديدة - كما يحذرنا الراوى هوراشيو فى البداية - قراءة تلتزم بمنظور القرن العشرين النسبى ، التشككى ، قراءة لا تستسلم للإيهام ، بل تفحص كل الأوهام . وإذا كان الكاتب السورى ممدوح عدوان قد استخدم مسرحية **هاملت** من قبل كإطار درامى يدين من خلاله السياسة العربية تجاه فلسطين . فإن محمود أبو دومة يستخدم نفس المسرحية بصورة أكثر مكراً وحنكة ليفضح اللعبة السياسية عموماً وينزع أقنعتها الزائفة ، ويعرى آلياتها . فمحمود أبو دومة لا يستخدم مسرحية **هاملت** كحامل يسقط عليه معان جديدة خارجية - أى ليست فى النص الأصلى ، بل يختزل النص الأصلى إلى واحد من أبعاده ، وهو البعد السياسى ، ويركز عليه ، ويفسره ، ويُعمل فيه خياله مستعيناً ببعض الإشارات الخافتة التى يلمحها فى ثنايا النص(٦) ، ثم يفجره من داخله .

وتبدأ مسرحية **رقصة العقارب** من حيث انتهت مسرحية **هاملت** . فهاهو هوراشيو - الذى أوصاه هاملت قبل موته بأن يحكى قصته بصدق وأمانة - ها هو هوراشيو يقف أمامنا فى دور الراوى ليقص علينا القصة . ويؤكد لنا هوراشيو أنه ليس بالحكيم الذى يعلم كل شئ ، فهو ليس تايريسياس ، العراف الإغريقى الأعمى الذى يقرأ الغيب وينطق باليقين . بل هو إنسان حائر متشكك ، مثل إنسان القرن العشرين ، يحاول أن يفهم ويعى ما حدث وما يحدث ، وأن يختبر كل الفرضيات السابقة والموروثة، ومنها فرضيات اللعبة المسرحية التى مثلها ، أو عاشها من قبل، وهى لعبة **هاملت** .

وإذ يشرع هوراشيو فى السرد تبدأ اللعبة المسرحية - لعبة المحاكاة والإيهام . وفى عملية الاسترجاع عن طريق التشخيص تُختزل شخصيات المسرحية الأصلية إلى خمس شخصيات فقط : كلاوديوس ، ومعاونه بولونيوس ، وهاملت ، وصديقه هوراشيو ، وشبح الملك المقتول الذى يطلب الثأر . ويفضى اختزال الشخصيات هذا إلى إظهار وبلورة بعد اللعبة السياسية الذى نستشعره فى مسرحية شكسبير وان صرفتنا عن إدراكه أو التوقف عنده وتأمله الصراعات الأخرى الأخلاقية والعاطفية والميتافيزيقية . وفى هذه القراءة السياسية الجديدة لمسرحية **هاملت** يتحول هوراشيو من مفكر وطالب فلسفة ولاهوت إلى قائد للحرس - أى إلى طرف فى لعبة السياسة .

ولعبة السياسة كما تُصورها المسرحية تقوم على المحاكاة والتنكر والإيهام ، تماما مثل اللعبة المسرحية ، فالملك كلاوديوس مثلاً يحاكى -أى يقلد - هاملت حين يدّعى أن شبح أخيه الراحل قد ظهر له هو أيضا ، ثم يوظف هذه المحاكاة للإيهام حين يدعى أن الشبح قد حذره من خطر الغزو وأمره بالاستعداد للحرب - الذي يقتضى بالطبع فرض الجزية على الناس . وما أن يتحول الشبح الحقيقى الذى ظهر لهاملت إلى قناع وهمى يخفى مطامع الملك ، حتى تبدأ الحاشية بدورها فى محاكاة ادعائه لتحقيق مآربهم ، فيتحول الشبح الحقيقى إلى أقنعة عديدة تتنوع وتتكاثر مع مرور الوقت ، ومع تكاثر الأقنعة يتحول هاملت بدوره إلى مفارقة ساخرة إذ يغدو الباحث عن الحقيقة والحق ، الذى تحول إلى صانع للوهم ، وإلى مروج للباطل . وتُصدّر المسرحية هذا التحول فى صورة القصاص العادل الذى استحقه هاملت حين استغرق فى ثأر فردى ونسى ثأر الناس ، وانشغل بتحقيق العدل لأبيه عن تحقيق العدل للناس . لقد تصور هاملت فى مسرحية محمود أبو دومة أن العدل الأخلاقى يمكن أن يوجد بمعزل عن العدل السياسى فلم يخطر له أن يفحص تاريخ أبيه السياسى ليرى إن كان يستحق الثأر حقاً ، أم أنه مجرم آخر مثل قاتله . وحين يدرك هاملت خطأه فى النهاية ، وتتكشف له حقيقة والده ، يكون الوقت قد فات ، وأحاط الثوار بالقصر بغية الثأر من عقارب السياسة .

وإذا كان الرافض للتضليل السياسى فى مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** قد اغترب عن الجماعة (الصياد الأول) ، وإذا كان الثائر على الظلم

السياسى فى مسرحية **البئر** قد شُنق فوق البئر ، ومات مع كل من ثاروا من الآباء والأجداد ، ثم أنكر حين عاد كرسول مخلص ، فضاع جهده هباء ، فإن الثوار هنا ، فى هذه المسرحية الثالثة ، أو قل الحلقة الأخيرة فى ثلاثية تعرية الوهم هذه - الثوار هنا ينتصرون ، أو تنتهى المسرحية على أمل انتصارهم ، فهم يتقدمون بأصرار نحو معقل العقارب ، من سفح الجبل إلى قمته ، من الأكواخ إلى القلعة ، ليقهروا الوهم ، ومعه كل الذئاب والعقارب والأفاعى .

الهوامش:

(١) ت. س. اليوت ، قصيدة **أرض الضياع** ، ترجمة وتقديم وشروح د. نبيل راغب . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١٥٥ .

(٢) انظر :
Jessie L, Weston, From Ritual to Romance, Doubleday Anchor Books, Doubleday and Co. Inc., Garden City, New York, 1957, p. 125.

(٣) انظر :
Jessie L, Weston, Op. Cit, Chapter IX, "The Fisher King", pp. 113-138.

(٤) يورد د. نبيل راغب هذا التلخيص فى مقدمته (ص ٢٠) لترجمته لقصيدة أرض الضياع المشار إليها فى هامش رقم ١ .

(٥) فى ضوء الإحالة الدائمة فى هذه المسرحية إلى أسطورة الملك الصياد ، والفارس المخلص ، لا يملك القارىء ، إلا أن يرى فى هذا الرسول الغريب القادم من خارج الزمن ، من عالم الموتى ، إمتداداً للصياد الأول فى المسرحية السابقة - مسرحية **جاءوا إلينا غرقى** . فالصياد الأول يرحل خارج الزمن ليقرأ رسالة الحق فى السماء ، وليصبح رسول الوعى فيعود ليهدى الناس .

(٦) فى هذه المعالجة السياسية الجديدة لمسرحية هاملت اعتمد محمود أبو دومة بصورة أساسية على شخصية فورتنبراس أمير النرويج الذى يغير بجنوده على مملكة الدنمرك لاسترداد قطعة أرض كان أبوه قد خسرها للدنمركيين فى إحدى حروبه ، لكن أبو دومة يحول هذه الشخصية فى مسرحية شكسبير إلى سياسى حقير وأفاق مخادع يتاجر فى الحرب . ولعل أبو دومة استهلم فكرة الصداقة أو علاقة المصلحة التى تربط كلاودويس وفورتنبراس فى البداية فى مسرحيته من علاقة الود بين كلاوديوس وملك النرويج - عم فورتنبراس - التى يشير إليها شكسبير على لسان كلاوديوس فى المشهد الثانى من الفصل الأول ، أبيات ٢٧ إلى ٣٢ ، ففى هذه الأبيات يقول كلاوديوس :

We have here writ

To Norway uncle of young Fortinbras,
Who, impotent and bed-rid scarcely hears
Of this nephew's purpose, to suppress,
His further gait herein : in that the levies,
The lists, and full proportions, are made.
Out ot his subject.

وترجمتها :

لقد كتبنا هذه الرسالة

إلى ملك النرويج ، عم فورتهبراس الأرعن

فقد أوهنه المرض وألزمه الفراش ، فلا يكاد يعرف شيئاً مما يدبره ابن أخيه ،

وقد طلبنا منه أن يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويعدون هذه الحملات بالعتاد والرجال .

ترجمة المؤلفة

وربما أوحت هذه الأبيات أيضاً لمحمود أبو دومة بفكرة ضريبة أو جباية الحرب التى يفرضها الملوك على رعاياهم ، ويستخدمونها كوسيلة لإكتناز الأموال وامتصاص دماء الرعية - وهى الفكرة التى تتمحور عليها أحداث المسرحية . أما فكرة الثوار الذين

يقتحمون القصر فقد استوحاها محمود أبو دومة من المشهد الخامس فى الفصل الرابع : أبيات ٨٧ إلى ٩٩ . فالمشهد يبدأ بجلبة عالية تصيب كلاوديوس بالرعب ، فيطلب من جنوده حراسة الأبواب . ويسأل تابعه عن الأمر ، فيخبره التابع أن لايرتيس ، ابن بولونيوس الذى قتله هاملت ، قد جاء للانتقام من قاتل أبيه ، وأن حشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه ، وفى الأبيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكتسب هجوم الناس على القصر تحت قيادة لايرتيس بعداً سياسياً واضحاً ، فيتحول الثأر الفردى الأخلاقى إلى ثأر جماعى سياسى ، أى إلى ثورة شعبية ، فالأبيات تقول على لسان تابع الملك :

The rabble call him lord,
And as the world were now but to begin,
Antiquity forgot, custom not known,
The ratifiers and props of every word,
They cry "Choose we : Laertes shall be king" :
Caps, hands, and tongues applaud it to the clouds :
"Laertes shall be king, Laertes King !"

وترجمتها :

يناديه الدهماء بسيدهم .
ويسلكون وكان الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء .
نسوا التاريخ ، والتراث ، والأعراف .
نسوا أن الجديد يستند إلى القديم ، ولا يقره سوى القديم .
فتراهم يصيحون : «الخيار لنا ، لا يرتيس ملكنا !» .
فيرتفع الهتاف إلى أعنان السماء ، مع التصفيق والقبعات .
ويدوى ، «لايرتيس ملكنا ، لايرتيس ملكنا» .

إن هذين المشهدين فى مسرحية **هاملت** يلعبان دوراً أساسياً فى خلق البعد السياسى المستتر للمسرحية ، وقد وضع أبو دومة يده عليهما بذكاء وثقة واستخدمهما كمحورية الرئيسين فى كتابة مسرحيته .

٣ محمود نسيم ومرعى الغزلان

إن أول ما يسترعى الإنتباه فى هذه التجربة المسرحية الأولى للشاعر محمود نسيم هو تعدد الأساليب المسرحية وتنوعها . فالمسرحية تبدأ بداية تعبيرية رمزية واضحة يلمسها القارىء فى التشكيل المسرحى الذى يعتمد على تقسيم المسرح إلى مساحات لونية موحية ، تكاد تخلو من أية تفاصيل واقعية باستثناء المشانق وأدوات التعذيب فى الخلفية السوداء ، مما يخلق جواً عاماً من الغموض يكثف اللون الرمادى ، الضبابى ، الذى يلف الشخصيات الأربعة فى المستوى الأوسط من المسرح . وحين تصحو هذه الشخصيات من سباتها ، وتبدأ فى الحديث ، يتعمق إحساسنا بهذا الأسلوب التعبيرى - الرمزى على مستوى الحركة المسرحية المنمطة ، التى توحى بأنهم «منومون» أو «مأخوذون على نحو ما» ، وعلى مستوى اللغة التى تطرح من خلال الصورة الشعرية عدداً من الإيحاءات التى تصور اللحظة وكأنها لحظة فناء العالم ولحظة بدئه فى آن واحد ، دون أن تضيف تفاصيل واقعية تساعد القارىء على تفسير المنظر تفسيراً وقعياً ، مما يدفعه دفعاً إلى محاولة التفسير الرمزى . وحين تبدأ الشخصيات فى التعارف ويبدأ القارىء فى التعرف عليها يجدها ترفض صراحة الأسلوب الواقعى فى رسم الشخصية المسرحية الذى يبدأ بالأسماء المعتادة «سوسن»، «محمود» ، «أحمد» و «أمجد أو عبد الله» ، وتختار النمط التعبيرى فى

تحديد هويتها عن طريق اختيار أسماء تلخص ملامحها الأساسية النفسية فقط : «زهرة» ، «زاهر» ، «سيف» ، و «مهرة» .

وبعد هذه البداية التعبيرية - الرمزية التى تلغى أو تحيد الزمان والمكان الواقعيين من ناحية ، وتنمط الشخصيات ، وتجرد الصورة المسرحية إلى عناصر بسيطة ، مع تضخيم بعض التفصيلات على نهج المسرح التعبيرى، وتنسج من خلال اللغة ستاراً ضبابياً يُحيلنا إلى ما فوق الواقع فى محاولة التفسير - بعد هذه البداية تنتقل المسرحية إلى صيغة مسرحية أخرى هى صيغة «الميتا مسرح» ، ونعنى بها المسرح المُتَمسْرَح ، كما يسميه البعض أحياناً - أى المسرح الذى يتخذ من فن المسرح موضوعة ، ويعترف بطبيعة اللعبة المسرحية كلعبة مصنوعة مؤقتة ، ويعمد دائماً إلى كسر الإيهام . وتظهر هذه الصيغة المسرحية فى حديث البهلولين عن الفن المسرحى ، وفى المسرحية داخل المسرحية التى يعرضها البهلولين من خلال صندوق الدنيا . والمسرحية داخل المسرحية التى تصور تآمر أخوة يوسف عليه بعد حلمه الذى أسَرّ به إلى والده تُقدم بطريقة تذكرنا بالمسرح الملحمى البريختى الذى يجمع بين التمثيل والتعليق يرفض مبدأ الإندماج فى اللعبة المسرحية ، ويسعى إلى إيقاظ الفكر . ثم تنتقل المسرحية مرة أخرى فى جزئها الثانى إلى صيغة مسرحية مختلفة ، هى صيغة المسرح الفكرى ، الذى يستخدم التاريخ والتراث (أو ما يسمى أحياناً بالواقعية الفكرية التاريخية) ، ثم تقدم لنا لوحة بأسلوب المسرح الطقسى الذى يعتمد على الترتيل والإنشاد مع التشكيلات الحركية الرمزية المنمطة فى تمثيلية الأسرار،

وتنتهى المسـرحية بعد ذلك نهـاية «ميتامـسرحية» صـرفة - بالمعنى الذى شرحناه آنفاً - أى نهـاية تعترف بطبيـعة اللعبة المسرحـية باعتبـارها لعبة مصنوعة ، أو حلماً أو وهماً جماعيـاً مؤقتاً ، يندمج فيه اللاعب والمتفرج ويلعبون معاً «لعبة إشباع وهمية» .

وقد دعا تعدد الأساليب أو الصيغ المسـرحية هذا أحد النقاد الكبار ، وهو الدكتور صلاح فضل (فى ندوة عقـدت بأتيليه القاهرة) ، إلى وصفها بالتشتت ، واتهم المؤلف بأنه فى محـاولته الأولى هذه حاول أن يفرغ كل ما فى جعبته من حيل ومعارف مسرحية (وهو الدارس المتعمق لفن الدراما) بصورة أثقلت النص وحملته ما يفـوق طاقته درامياً . وأجدنى لا أتفق مع د. صـلاح فضل فى رأيه هذا الـذى اعتـقد أنه يسـتند إلى قـراءة للنص المسرحى ترى فيه محاولة لصياغة قصة يوسف مع اخوته ومع فرعون مصر صياغة درامية ذات دلالات معاصر= - كما فعل د. سمير سرحان مثلاً من قبل فى مسـرحيته **امرأة العـزيز** التى عـرضـت تحـت عنوان **روض الفـرج**، ولو كان هذا هو الحال كان من الأفضل للمؤلف بالطبع الابتعاد عن «التلاعب» بالأسـاليب المسرحـية - إذا جاز هذا التـعبيـر - والإلتزام بأسلوب واحد فى طرحه الدرامى .

إن مسرحية **مرعى الغزلان** لا تهدف إلى اسـتخدام قـصة يوسف للتعليق على واقع سـياسى معـاصر فقط ، بل تتخطى ذلك إلى مـحاولة فحص آليات تكوين الأسطورة ودورها الـتاريخى فحصاً دراميـاً . ويتحقق هذا الفـحص الدرامى فنيـاً وفكرياً فى النص من خـلال جـدل نمطين من

التفكير هما : النمط الأسطورى والنمط التحليلى التاريخى ، من ناحية ، وجدل صيغتين مسرحيتين أو مفهومين للمسرح أحدهما يرتبط بالتسلية والتغييب والإيهام ودعم الأساطير الموروثة وترسيخها ، والآخر بكسر الوهم وإيقاظ التفكير النقدى وتنوير الوعى ، من ناحية أخرى .

إن المسرحية تطرح فى البداية من خلال التشكيل التعبيرى - الرمزى (على مستوى اللغة والديكور والشخصيات) نمط التفكير الأسطورى فى غيبة الوعى بالتاريخ . فهى تبدأ بعد إنتهاء حلقة من حلقات تاريخ البشرية وعلى أعتاب حلقة جديدة . فالشبان الأربعة يستيقظون من سباتهم العميق :

وكأنا مجموعة بشر خرجوا من كارثة ما ،
زلزال أو بركان أو حرب نووية ....

ويقفون فى منطقة رمادية يختلط فيها الوهم بالحقيقة ، والواقع بالأسطورة والحلم والذكريات الضبابية :

تتكوم فى أعينهم ظلمات دهور مرت ،
وعلى الأجسام روائح بحر غاض وأتربة المدن المفقودة
وغبار كهوف .

وفى منطقة الحاضر المبهم هذا ، فى مفرق الزمن بين الماضى أو التاريخ - الذى لا يرونه أويعونه - ويتمثل فى حقيقة المشانق والقضبان وأدوات التعذيب فى خلفية المسرح ، والمستقبل الذى يتمثل تشكيلياً فى

الديكور كصحراء مجهولة ، ويتجسد لغوياً «كفضاء لحظة مقبلة» لم يتشكل بعد - فى منطقة الحاضر المبهم هذا يبدأ الحدث الدرامى . وحديث الشبان الأربعة فى البداية يتجنب التاريخ البشرى بصورة واضحة ، ويدور فى فلك الأسطورة ، وفى منطقة النفس والغريزة ، فى محاولتهم التعرف على العالم من حولهم ، وصياغة مشروع وجود . فهم يتخلون عن أسمائهم الحقيقية - التى يمكن أن تكون مفاتيح ذكرى - ويحاولون تمثل موقفهم فى ضوء الأسطورة : قصة آدم وحواء ، الطوفان ، أهل الكهف. إن هذه البداية تطرح درامياً نمط تفكير أسطورى غريزى يتعارض مع موقف الأربعة الذى كان حصاد كارثة تاريخية مازالت آثارها حاضرة فى خلفية المسرح التشكيلية وفى الصرخة التى تدوى :

«صرخة جسد يتعذب أو يقتل الآن»

وبعد هذه البداية الرمزية - التعبيرية تنتقل المسرحية من لعبة الأسطورة ، فى محاولة تفسير موقف الإنسان من الوجود والتاريخ ، إلى لعبة الفن ، ممثلة فى البهلوين اللذين تستدعيهما «مهرة» من الماضى ومن ذكريات طفولتها . ومن خلال «صندوق الدنيا» الذى يحوى التاريخ والأسطورة معاً ، الحقيقة والخيال ، يبدأ الاشتباك بين الأسطورة والتاريخ من خلال مناقشة مفهوم ودور المسرح أولاً (التسلية والتخدير أم التوعية والتنوير)، ثم من خلال المسرحية «البريختية» التى يعرضها البهلولان، والتى تحمل تأويل «يهوذا» لحلم يوسف، وهو تأويل يمزج منطق الأسطورة بمنطق التاريخ، ويرى فى الأسطورة وسيلة لتدعيم النظام الموروث، ويتبلور

هذا المعنى بصورة واضحة فى الجزء الثانى حين يقول «يهوذا» .

يا بنيامين المتردد دوماً . . . أرض وسماء
هذا هو ما نبغيه ولكن لا حداً للأرض ولا أفقاً لسماء
بل حلماً ينمو بخيال البسطاء
يصبح خيط دم يبدأ من ماء النيل إلى رمل الصحراء
وبدايتنا الآن . . .
نسج الأسطورة
بالأسطورة إذ تصبح ديناً وعقيدة
بالقرة نمزجها بالحيلة ، نملك أرضاً ونورثها للأبناء .

وفى الجزء الثانى تنتقل المسرحية أسلوباً من الصيغة الملحمية البريختية للعبة المسرحية التى يطرحها البهلولان (والتى تتأكد حين يقول البهلول الأول : «فخذوا العبرة ، فالعبرة قد تصبح خبرة») إلى صيغة أخرى يفضلها الشبان الأربعة الغارقون فى التفكير الأسطورى ، وهى صيغة الإندماج الهروبى من الحدث المسرحى :

مـــــــــــــهرة : أين الصور السحرية
وخيالات القدماء الأسطورية
يا بهلولان سخيفان . . .

البهلول الثانى : بعضاً من صمت يا سادة ، بعضاً من صمت
كنا نعرض تاريخاً لا قصصاً
أفكاراً لا تسلية بلهاء

حتى لا تتخدر فى الجسم الاعضاء

زهـــــــــــرة : لكنا نبغى تسلية لا وعظاً
قصصاً حلوة
لا سخفاً فكرياً

ســـــــــــيف : نبغى أن نشهد ما يحويه الصندوق الخشبى
لا ما يتسكع فوق لسانكما من سخف

زاهـــــــــــر : ونرى فعلاً يتجسد فى اللحظة
لا فعلاً يحكى أو يروى .

ويقود كورس الاحتجاج على الصيغة الملحمية البريختية إلى تغير أسلوب الطرح المسرحى ، وينتقل الحدث وتنتقل الشخصيات جميعاً - الشبان الأربعة والبهلولان - إلى داخل الصندوق الذى يصبح استعارة لمسرح العلبة الإيطالى التقليدى ، وتبدأ لعبة الإيهام الجماعى أو الاستغراق فى حلم جماعى ، ويتقمص الشبان عدداً من الادوار ، ويندمجون فى تمثيل اللعبة أنفسهم . لكن هذا الاستغراق لا يحقق الهدف الموجو منه ، وهو التسلية واستلاب الوعى ، بل يقود فى مفارقة درامية ساخرة إلى تمثُّل التاريخ عن طريق تمثيله ، وهو تمثُّل يتطور ويتعمق حتى يصل إلى مرحلة الوعى بآليات توظيف الأسطورة فى التاريخ ، وآليات اللعبة المسرحية أيضاً ورفضهما معاً . فزاهر - ضمير وعقل الجماعة - يتعرف فى نهاية اللعبة على واقعه التاريخى والمسرحى معاً ، فهو يبصر للمرة الأولى طبيعة الديكور المسرحى المحيط به ويعى دلالته :

زاهـــــــــــر : انظر أى الأشياء حوالينا تلتف
قضبان ... أدوات للتعذيب ومعتقلات .

وحين يسأله سيف - وهو قدرة الفعل فى الجماعة - والذى «تآلف والظلمة» - ظلمة الوهم والتغييب - «ماذا نفعل ؟» تقترح مهرة (غريزة البقاء والتكاثر) تجاهل الوعى بالتاريخ الذى حققته اللعبة المسرحية ، والعودة إلى نمط التفكير الأسطورى الذى بدأت به المسرحية ، فتقول :

مـــــــــــهرة : ماذا نفعل ؟ لا شيء سوى أن نهزل أو نرحل
والأفضل ... ننثر فوق الذاكرة النسيان
ونعود لفكرة بدء العالم
حتى نلعب لعبة آدم وحواء .

لكن زهرة (الجانب الأنثوى من زاهر) ترفض اللعبة ، وتفضل أن ترحل بحثاً عن الواقع - عن «الصرخة» ، وتعلن قبل أن تخرج مصطحبة زاهراً وسيفاً :

لا يا مهرة ... سأمت نفسى تصوير الأمر كلعبة لا
أبغى إشباعاً وهمياً أو لحظياً .. بل أن نتحور فى
لحظة وعى ... تنزع عنا الأردية المصنوعة ...
سأواصل حلمى لكن فى شكل آخر .

إن جدل الأسطورة والتاريخ فى هذه المسرحية يتشكل فنياً من خلال جدل الأساليب المسرحية بحيث يصبح الأسلوب المسرحى هنا العنصر الأساسى فى تشكيل معنى المادة التى يستخدمها المؤلف .

ولكن ما يحيرني حقاً في هذا النص هو اللوحة الثالثة من الجزء الثانى التى تحتوى على تمثيلية الأسرار الخاصة بأسطورة بعث حورس . إن هذه اللوحة تبدو للوهلة الأولى وكأنها تقدم لنا القيمة الإيجابية للأسطورة باعتبارها المستودع الأساسى للقيم الأصيلة الراسخة فى الوجدان الشعبى ، لا باعتبارها وهماً ينسجه الحكام لخداع البسطاء - أى فى مقابل القيمة الفاسدة للأسطورة التى يمثلها الكاهن المصرى ويهوذا معاً ، مع أن أسطورة حورس تتجسد أمامنا تمثيلياً فى ظل القهر الدينى والسياسى الذى شهدناه فى اللوحة السابقة ، فهى تمثل فى معبد فرعونى ، أمام الفرعون والكهنة والأمراء كطقس جماعى تمارسه الطبقة الحاكمة (أو تسمح للشعب بممارسته) لتكريس سطوتها الدنيوية ، وإضفاء صفة الألوهية على الفرعون. كذلك تنتهى هذه اللوحة الطقسية نهاية ساخرة تهدم تماماً أية قيمة إيجابية تفرزها كما أنها تطول فى رأيى أكثر من اللازم بحيث تشكل صدعاً فى البناء الفنى وخللاً فى توازنه إلى جانب ما تثيره من خلط يتعلق بالنسق الفكرى للنص .

وربما كان محمود نسيم يقصد بهذه اللوحة أن يفرق بين الأسطورة الشعبية التى تنبع من الناس والأسطورة الرسمية التي تفرض من «فوق» . ولكن محاولة التفريق جاءت متأخرة جداً فى النص بحيث بدت مقحمة عليه تماماً ولم تسعفه الصياغة الدرامية لها على إقناعنا بها . إن نهاية اللوحة الرابعة لا تكاد تختلف عن نهاية اللوحة الثالثة ، فهى تعلن نجاح مخطط صلح الفرعون مع نسل العبرانيين وتكريس الأسطورة لخدمة السلطة السياسية ضد مصلحة الشعب . واعتقد أن محمود نسيم يحتاج - مثل كل

كاتب مسرحى - أن يعايش تجربة إخراج هذه المسرحية على خشبة المسرح، إذ لو فعل لأدرك على الفور الخلل الشديد فى الإتزان الفنى والفكرى للنص الذى ينجم عن إضافة هذه اللوحة الطويلة ، التى يتطلب تنفيذها على المسرح تشكيلات موسيقية غنائية راقصة من شأنها أن تضاعف من طول اللوحة ، وتغرق المتفرج فى إبهار قد ينسى معه ما جاء قبلها ، فتبدو وكأنها مسرحية مستقلة بذاتها من فصيلة الأوبريت .

ويغفر لمحمود نسيم هذا الخلل أن هذه هى مسرحيته الأولى ، وأنه لم يكتسب بعد الحس المسرحى الكامل (ولا أقول الدرامى) الذى ينتج عن معايشة المؤلف لتجربة تجسيد نصه فى عرض حى على خشبة المسرح ، وهى تجربة قلما تتوفر لمؤلفينا مع الأسف الشديد . فرغم وعيه بضرورة توظيف العناصر السمعية والبصرية فى التشكيل المسرحى توظيفاً دراميا ، ورغم تجسيده المسرحى البليغ لواحدة من صوره اللغوية المحورية ، وهى صورة خيط الدم - تجسيداً مرئياً فى خيط الدم الذى يمتد من عمق المسرح إلى مقدمته، ثم فى الطابور البشرى المعذب المطحون الذى يمتد من خشبة المسرح إلى عمق الصالة فى الجزء الثانى - أقول رغم وعى المؤلف الناضج نسبياً بضرورة تكامل عناصر النص المسرحى تشكيلياً ولغوياً إلا أنه مازال يحتاج إلى المران والممارسة والخبرة المسرحية الصرفة. وكم أتمنى أن تتاح له هذه الخبرة المسرحية، فلديه من الموهبة الدرامية والشعرية ما يعد بالكثير.

ومن عيوب التجربة الأولى التى نلمحها فى هذا النص أيضاً تجاهل عنصر التركيز والاقتصاد الدرامى فى استخدام اللغة والصورة الشعرية فى بعض المشاهد . فرغم أن محمود نسيم يثبت فى هذا النص بما لا يدع

مجالاً للشك قدرته المتميزة على صياغة صورته الشعرية المتفردة والجديدة والدالة دراميـاً، إلا أنه ينزلق المرة بعد الأخرى إلى استخدام استعارات قديمة مألوفة مثل «القيـح الدموى» وتنويعاتها ، و «الخلجان المفتوحة» ، و «المدن المنسية» ، وغيرها مما يضعف من التركيز الدرامى ، ويحيل القارىء المرة تلو المرة إلى قاموس الصور الفنية الخاص بالجيل السابق من الشعراء فتضيع الصورة الجديدة المتفردة فى خضم الصور القديمة .

إن الشعر المسرحى أو الشعر فى المسرح لا يعنى الإنجراف وراء سحر الكلمات، ولا يعنى الإفاضة والإستزادة أو تكثيف الإيحاءات إلى درجة إغراق الحدث الدرامى فى ضبابية الكلمات - وهذا ما يحدث فى هذه المسرحية أحياناً ، وهو عيب أتمنى أن يتلافاه المؤلف فى مسرحياته القادمة، خاصة وأنه يفصح فى هذه المسرحية الأولى عن موهبة كبيرة فى رسم الشخصية والموقف من خلال الحوار الذكى الساخر المقنع دون طنطنة لغوية.

وتتضح هذه الموهبة والقدرة بجلاء فى شخصية مهرة ، وفى مشاهد البهلوين والعبرانيين فى الجزء الأول ، وفى اللوحتين الأولى والثانية فى الجزء الثانى ، وبعض مقاطع اللوحة الأخيرة - خاصة حديث مهرة الأخير إلى الجمهور .

وأخيراً فإننى على ثقة بأن محمود نسيم يمثل أملاً جديداً للمسرح الشعرى فى مصر ، ولديه من الطاقات ما إن تعهده بالرعاية والدربة لأضاف إضافة لها قيمتها الكبيرة إلى المسرح العربى المعاصر .

٤ حمدى عبد العزيز و «حدوتة مصرية»

إن عمليـة القراءة ليست مجـرد استجابة أو تلق سلبى نـتيجتـه إمتاع القارىء والتـسرية عنه ، بل هـى فى حقيـقة الأمـر نشاط صـدامى جدلى وجودى بين صورة العالم التـى يأتى بها القارىء إلى النص ، والتى تنتظم عقـائده وآرءه وفرضيـاته ، بل وتجاربه وقـراءاته السابقـة وذكرياته ، وبين صورة العـالم التى يطرحها النص تجريبـياً من خلال عناصره المتـعددة التى ينتظمها نسقه التشكيلى الجمالى .

ولهذا ، فأى قـراءة مهما بلغت دقتهـا وموضوعيتـها تظل فى النهاية حصيلة إشتباك ذاتى أحادى مع النص فى لحظة تاريخـية ومعرفية محددة ، وتظل واحـدة من عـدد لا نـهـائى من القـراءآت الممكنة التـى تشكل فى مجموعها حقيقة النص - تلك الحقيقة التى لا تتعين فى قراءة واحدة ، فى زمان أو مكان محددين ، بل تظل فـرضية مثالية تتحـقق جزئياً فى التاريخ من خـلال قراءآت النص المتعـددة على مـر الزمن . فكل نص أدبى هو خطاب «مُشَفَّر» مفـتوح دوماً على الحيـاة والتاريخ ، بل إن انفتـاحه الدائم هذا على التـاريخ والحياة هو شـرط وجوده ، أو قل أنه جـزء من حوارية لانهائية ، تتحقق جزئياً فى اشتباكها المرحلى المتنوع مع متحاورين متعددين - أى مع القراء .

وعند هذا الحـد من الكلام يحق للقـارىء أن يسـألنى لماذا إذن أكـتب

هـذه القـراءة النقـدية لنص **حدوتة مصرية** إذا كـان هـذا هـو رأيى ؟ وإجابـتى تتشكل من سـببين أولهـما هو حـماسـى الشـديد لنص **حدوتة مصـرية** وإعجـابى النقدى البـالغ به الذى يدفعنى إلى الرغبة فى الاحـتفال به وتشجيع صـاحبه حتى يكمل مسيـرته فلا يتعثر على صخـور اللامبالاة الصماء ، ولا ييأس إذ يجد نفسـه غارقاً فى بحار الصمت النقدى ، فكل أملى أن ينجح حمـدى عبد العزيز مع غـيره من شباب المؤلفين المسـرحيين الموهوبين فى تكوين جـيل يحمل شـعلة المسرح التـى كادت أن تخبـو فى السنوات الأخيرة .

هذا عن السبب الأول ، أما السبب الثانى فيتصل بطبيعة هذا النص - نص **حدوتة مصرية** - الذى يبـدو للوهلة الأولى ، وفى ظاهره ، بسـيطاً مباشراً ، لكنه فى الحـقيقة يتحدانا ببساطتـه الظاهرة ، ويتطلب منا منهجاً خاصـاً ومـتعـمقـاً فى القراءة ، ودراية ووعـياً بخصـوصيـة عمليـة قراءة النصوص المسرحية حتى ندرك نسقه التشكيلى وقيمته الفنية .

فإذا كانت عمـلية قراءة الأعمال الأدبية التى تتـوسل بالكلمة المكتوبة وحدها - مثل القصة والرواية - تضع على القارىء عبئاً ليس باليسير ، هو عبء تفسـير الشـفـرة اللغوية ، أى تحـويلهـا عـن طـريق الخبـرة الحيـاتية والخيـال إلى صور محـسوسة ومعـان متعـينة ملموسة تـشكل عالماً يمـوج بالحـركة والحـياة، فـإن قـراءة النصوص المسـرحيـة تضـاعف العبء على القارىء، وذلـك لأنها لا تعتـمد على لغـة الكلام والكتابة وحـدها ، بل تتـوسل إلى تشكيل مـعنـاها بعناصـر الصـوت والصـورة - أى بعـدد من

اللغات المسرحية التشكيلية والتعبيرية مثل لغة الإضاءة والموسيقى ، والحركة والديكور ، وإيقاعات الصوت البشرى ونبراته .

وفى قراءته لأي نص أدى صرف - مثل القصة والرواية - يستعين القارىء فى فك وتفسير شفرة النص بالتقاليد والصيغ الأدبية المألوفة التى عهدها وتشربها من قراءاته السابقة ، فهو فى القصة القصيرة مثلاً لا يتوقع مسحاً تاريخياً بانورامياً أو قصة حياة كاملة أو حدوتة مترابطة ، بل يرضى باللقطة المعبرة التى تنير جوهر حياة الشخصية أو جانباً هاماً من جوانبها أو موقفاً من المواقف الذى قد تمتد دلالته إلى حياتنا ولحظتنا التاريخية . أما فى حالة الرواية مثلاً فقد يتوقع القارىء رقعة زمنية أوسع ، وتنوعاً فى الشخصيات ، وتغطية وتحليلاً أشمل لتجاربها ، كما قد يتوقع تسلسلاً سببياً مقنعاً ، وترابطاً زمانياً ومكانياً بين أحداثها ووقائعها . وحين ينأى كاتب من الكتاب عن هذه التقاليد - كما فعل صامويل بيكيت مثلاً فى رواية **موت مالون** - أو كما فعل غيره من كتاب الرواية الحديثة ، قد يقع القارىء العادى فى حيرة شديدة وتصيبه البلبلة ، وتجده حين يفشل لأول وهلة فى الولوج إلى عالم النص وتفسير شفرته يتملكه شعور بالضيق والإحباط الذى قد يصرفه عن النص تماماً أو يدفعه إلى السخرية منه وإدانته فى ضوء فرضياته المسبقة .

وفى حالة قراءة النص المسرحى يزداد الأمر تعقيداً بالنسبة للقارىء ، فالقارىء هنا لا يستعين بالتقاليد الأدبية الدرامية المألوفة وحدها ، التى تحدد له الأنواع والفصائل الدرامية من كوميديا إلى تراجيديا إلى ميلودراما

وهزلية وغيرها ، كما تحدد طبيعة وعناصر البناء الدرامى - من حبكة وشخصيات وتطور وتعقيد وذروة وإنفراج . . إلى آخره ، بل يجد نفسه أيضاً مضطراً إلى الإستعانة بخبرته المتراكمة من مشاهداته المسرحية السابقة التى تشكّل لديه صورة لما يجب أن يكون عليه العرض المسرحى - أى نمطاً من التوقعات التى تساعده على تصور الإطار المسرحى المادى المحسوس للنص الدرامى المكتوب - الذى لا يعدو أن يكون مشروع عرض مسرحى، على القارىء أن ينفذه على مسرح الخيال .

ويشكّل نمط التوقعات هذا فيما يتعلق بطبيعة العرض المسرحى ، ما يسميه النقاد المحدثون بالشفرة المسرحية (Theatrical Code) تمييزاً لها عن الشفرة الدرامية (Dramatic Code) ، أو الشفرة الثقافية (Cultural Code)، وهى الشفرات التى تشكل فى تواريها واشتباكها ، وتكاملها أو تعارضها، أى عرض مسرحى . وإذا كانت الشفرة الثقافية تختص بالأفكار والعقائد، والعادات والتقاليد ، والنظرية الأخلاقية ، وكافة الممارسات الحضارية المادية ، والنظم الإشارية الثقافية ، وإذا كانت الشفرة الدرامية تختص بتقاليد الكتابة الدرامية المترسبة من الممارسات السابقة ، أى بالنظرية الدرامية المصاحبة لها ، فإن الشفرة المسرحية تتضمن كل ما يتعلق بالتنفيذ المادى للنص الدرامى المكتوب فى صورة عرض مسرحي بما فى ذلك الشكل السائد للمعمار المسرحى ، ومنهج التمثيل ، وتقاليد الإرسال والإستقبال التى تحدد علاقة الممثل بالجمهور ، ومفهوم الديكور ، ووظيفة الملابس والإضاءة . . إلى آخر هذه العناصر المادية الملموسة .

ولنا أن نتصور حال القارىء العادى إذ يواجه نصاً مسسرحياً مثل نص **حدوتة مصرية** ، أو غيـره من النصوص الشـورية الجديدة التى لا تكـتفى بمعارضة المألـوف علـى مـستوى الشـفرة الثقافيـة فـقط ، أى علـى مستوى الأفكار والعـقائد ، بل تمتـد معـارضتـهـا إلى المستـويات الأخـرى للنص فتسعى جاهدة إلى كسر أو خلخلة أنماط التـوقعات - أى الشفرات الدرامية والمسرحية أيضاً !

إن مكمن الخطر فى مـسـرحيـة **حدوتة مصـرية** ، والـذى كـانـت ضرورة التنبيه إليـه دافعاً قوياً لى على كتابة هذه الدراسة التى سعـيت فيها أسـاساً إلى التـحذير من مـزالق الطريق إلى النص لا إلى تقـديم محـصلة الرحلة النهـائيـة - مكمن الخطر فى **حـدوتة مصرية** هـو أنها مـسـرحية تعتمد فى إنشاء معناها ومبناها علـى مبدأ التكسير المنظم للشفرات والأنماط التقليـدية الموروثة - الفكرية والدرامـية ، بل والمسرحـية أيضـاً . فالمؤلف حمدى عبد العـزيز يبدأ نصه برفض صريح معلن للصيغـة الدرامية المألوفة والصيـغة المسرحيـة - الأدائية والسينوغرافـية - المؤازرة لها - أى التمـثيل القائم على التـقمص ، والمنظر المسرحى القائم على الإيهـام . . فالممثلون هنا لا يتقمصون شخصيـات درامية بل يشخصون أدواراً ، والعرض يتكون من «فقرات» لا من أقسـام ولوحات أو مشاهد وفصول ، وساحـة التمثيل ليست الخـشبة التـقليدية ، بل فضـاء يحده من اليمين مـدير المسرح الذى يجلس فـوق كرسى عـال (من المستـخـدمين لجلوس الحكام فى مبـاريات التنس) ، ومن اليـسار مـخرج المسـرحيـة أو «المشرف على العـمل خلف

منضدة صغيرة» ، وتتوسطه قطعة «(موكيت) دائرية الشكل بيضاء اللون».
وحين يدخل أفراد الفرقة نجدهم «يحملون بين أيديهم قطع الديكور والأثاث اللازمة» كما يحملون ثياب التشخيص فى حقائب يحملونها على أكتافهم ليرتدوها أمامنا . وحين يبدأ العرض - أو «العمل» كما يصر المشرف ومساعده على تسميته - لا يجد المتفرج حبكة أو شخصيات أو حتى تسلسلاً سردياً ، بل يجد نفسه أمام مجموعة من الرواة يشتركون فى رواية حدوتة بسيطة عن طريق السرد والتشخيص ، فأفراد الفرقة هنا «يعرضون» شخصيات الحدوتة أمام المتفرج ولا يتقمصونها ، وهم يتوجهون بحديثهم إلى المفترج أساساً وبصورة مباشرة لا إلى الشخصيات الأخرى - كما يحدث فى الدراما التقليدية - فيتحول كل دور إلى ضرب من المونولوج السردى الذى يتخذ شكل «الشهادة» ، ويصبح النص فى مجموعة رواية جماعية تتشكل من مجموعة من الشهادات المتناثرة والإعترافات والتقارير والوثائق، بل والمرافعات، التى ينتظمها المؤلف من خلال المشرف ومساعده فى صيغة فنية ممتعة تستلهم شكل المحاكمة العلنية.

ولا يخفى على القارىء أن شكل المحاكمة العلنية كما نجده فى الحياة يحمل بعداً مسرحياً واضحاً ، إلى جانب بعده الدرامى ، مما دفع العديد من المؤلفين والمخرجين إلى توظيفه كإطار فنى فى عدد من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية . وفى مجال المسرح أتاحت المفاهيم والأساليب المسرحية الحديثة - كالملحمية والوثائقية - الفرصة أمام المؤلفين لتوظيف شكل المحاكمة العلنية كهيكل بنائى صريح كما فعل نجيب سرور فى

الحكم قبل المداولة ، وعز الدين إسماعيل فى **محاكمة رجل مجهول** ، وعبد الرحمن فهمى فى **محاكمة مطرب نشاز** ، وذلك على سبيل المثال لا الحصر .

والجديد فى نص حمدى عبد العزيز هو توظيفه الاستعارى المستتر لشكل المحاكمة العلنية ، فنحن هنا أمام محاكمة تتقنع بقناع اللعبة المسرحية . إن استعارة المحاكمة تُغلّف العرض وتنبثق من أسلوب الطرح الذى يعتمد على الخطاب المباشر إلى الجمهور - الذى يشغل هنا موقع القضاة أو المحلفين ، كما تنبثق أيضاً من سياسة التشكيل التى تتبنى أسلوباً أقرب إلى المونتاج منه إلى التطور أو التسلسل السردى . ويتجلى أسلوب المونتاج هذا فى تقطيع النص إلى لقطات سريعة منوعة ، وتوزيع السرد بين أصوات متعددة ، وتداخل الأزمنة من خلال تداخل الأغنيات التى تنتمى إلى الماضى مع الاستعراضات التى تعبر عن الحاضر ، وتعارض الكلمة المنطوقة مع الحركة الصامتة فى بعض المشاهد ، والتضمين المستمر لنصوص متعددة تنتمى إلى مناطق معرفية منوعة ، مثل الدين والتاريخ وعلم الإجتماع والطب ، بحيث يفضى تداخل الخطاب الفنى الخيالى المُؤلَّف والخطاب الوثائقى المستمد من الواقع بصورة دائمة إلى تحقيق إزدواجية المنظور - تلك الإزدواجية التى تغلّف السؤال المحورى «هل انتهت الحرب أم لا ؟» وتحيله مع السؤال الآخر حول جنون صابر إلى ما يشبه الفزورة . ولا يخفى على القارىء أن التكوين بأسلوب المونتاج يتبنى منطق الشعر أكثر مما يتبنى منطق النثر ، فالعلاقات التشكيلية بين جزئياته

لا تقـوم على التـوالى السـببـى المنطقى ، بل على التـقـابل والتناقض ، والتوازى والتعـارض ، والمؤازرة والمفارقة والتورية . ولهـذا فأسلوب البنآء هنا بطريقة المونتاج ينفث طاقة شعـرية فى النص تؤكد البعد الشعرى الذى يتولد من اسـتعارته المحورية - وهى إستـعارة المحاكمـة - التى ينبه المؤلف القارىء إليـها بطريقـة ملتوية من خـلال المحاكـمة الهـزلية الساخـرة التى تتضمنها الفقرة التاسعة من الجزء الثانى .

وكعادة أى اسـتعارة شعرية تضـفى استعارة المحاكـمة هنا على النص منظوراً جديداً يحيله برمته إلى عريضـة إتهام وإدانة لمجتمع بأسره ، وفترة تاريخية كـاملة ، ممثلة فى بلدة كوم ميت على . وتتعـمق دلالات فقرات المسرحية وتتسع فى ضوء هذه الاستعارة فلا يغدو ما نراه أمامنا مجرد قصة مؤامرة خسيـسة دافعها الطمع والجشع الإنسانى ، أو قصـة ظلم لشخصية بريئة كـما الحمل تتـرصدها الذئاب حتى تفتـك بها ، أو حتى قصـة جيل سُرق عمره كـما سُرقت أحلامه ، أو نظام فـاسد أفسد أمـه بأسرها ، بل يتحول إلى طرح رمـزى لجدلية الأخلاق والأنظمة الاقتصـادية ، تنفلت فيه الأخلاق من إسار المطلق الدينى والإنسانـى لتتجلى منتجاً إجتماعياً يرتبط بواقع اللحظة التاريخية ونظامها الاقتصادى السائد .

إن نـص **حدوتة مصـرية** إذا يحـاكـم تاريخنـا الحـديـث من خـلال حـدوتة صـابر إنما يرصـد ويُشرِّح ذلك التـحـول الجـذرى الـذى أصـاب مجـتمعنا حـديثاً، وتمثل فى بروز وصـعود «الفئـات المرسملة» أو شـريحة

«الألفونيـرات» – كما يسـميـها د. حسـن السـاعاتى – تلك الـفئات ذات «العـقليـة الريفيـة» التى تبنت مـشـروع «التكاثر المالى» بدلاً من «التـراكم الإنتاجى» – فى قـول د. محـمود عبـد الفضيل – وأحلت قـيم الشطارة والنصب والفـهلوة محل قـيم العمل والإخـلاص والإجتهـاد ، فنتج عن سياستها هذه «تـقويض الأسس المادية لشروط إعادة الإنتاج الموسع (بما فى ذلك إعادة إنتاج قوة العمل ذاتهـا) داخل الاقتصاد المصرى» (انظر **الخديعة المالية الكبرى** للدكتـور محمود عـبد الفضيـل) . إن صابر يبـدو لنـا فى عالم نص **حدوتة مصرية** وكأنه آخر الفـلاحين . . الفـلاح الوحيـد الذى لم يُجرِّف أرضـه أو يستثمـرها فى مشروعـات تبحث عن دورة رأس المال السريعة . ولأنه يعيش عمره وحيداً مغـترباً فى ميادين القتال فهو لا يتزوج ولا ينجب فكأنه تجسيد مـسرحى بليغ للحقيقة الإقتصـادية المؤلمة – حقيقة تقـويض الأسس المادية لشروط «إعـادة إنتاج قـوة العمل ذاتهـا» ، وبلورة لدلالاتها المأسـاوية فى مجال الأخـلاق والعلاقات البـشرية . ولأن صـابر آخر الفلاحين ، وآخر حـاملى شعلة قيمة العمل ، ومشـروع الحياة القائم على التراكم الإنتاجـى فى مجتمع كفـر بالعمل والإنتاج ، يتهمـه المجتمع بالجنون – أى بالخلل والإنفصال عن الواقع .

إن جنون صـابر يتحـول فى هذا النص من تهـمه خـسـيسـة هدفهـا الإستيلاء على أرضه لاستثمارها تجـارياً وسياحياً إلى استعارة شاملة للخلل الاجتماعى والاقتصادى والقيـمى الذى أصاب مجتمعه – ذلك الخلل الذى

يتجسد على صعيد البناء الفنى فى ازدواجية المنظور ، وطرح المادة فى صورة جزئيات مبعثرة تحمل دلالة التفتت وانفراط العقد ، وفى تغييب الحوار بين الشخصيات ، واستبداله بالمونولوج الذى يحمل دلالة العزلة والفردية والأنانية العقيمة ، وكأن عالم صابر قد افترسته العزلة الأنانية ففدا عالماً كثيباً لا يتواصل فيه البشر ولا يتجاورون إلا فى حالات التآمر - كا يحدث فى مشهد المؤامرة التمثيلى الناطق فى الفقرة ثالثة من الجزء الثانى التى تحمل عنوان «اجتماع شمل العائلة» ، أو فى مشهد المجلس المحلى التمثيلى الصامت الذى يصاحب قراءة المشرف لصفحة من «يوميات مسئول محلى» فى الفقرة الخامسة من نفس الجزء - وهما المشهدان الوحيدان اللذان نجد فيهما حواراً دراميا بالمعنى المألوف - أى حواراً يفضى إلى تغير مسار الأحداث. لكن الحوار المنطوق أو الصامت يأتى فى كلتى الحالتين منمطاً مصطنعاً كناية عن زيفه - حوار تهيمن عليه الحكم والأمثال فى حالة ، والأنماط الحركية المبالغة المستهلكة فى الحالة الأخرى ، حوار يمثل الإكليشيه اللغوى أو الحركى مبدأه الحاكم .

إن الحرب التى لم تنته أو تبدأ بعد فى قول صابر - الذى يتخذه مجتمعه حجة على جنونه - ليست حرباً عسكرية ، بل حرب ضد جنون المجتمع وخلله الذى امتد إلى كل رقعة من حياتنا وسمم عيشنا وملحنا ، حرب ضد العقلية الفهلوية التى يفرد المؤلف لشرحها فقرة طويلة يشغلها مقتطف من كتاب علمى ، وحرب ضد الظروف والعوامل التى تفرز هذه

العقلية . وكـما كان الجنون فى مسـرحية هاملت رمزاً شاملاً جـامعاً لكل أوجه الخلل - السياسيـة والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقـية - فإن تهمة الجنون التى تُوجـه إلى الفلاح صابر تصـبح استـعارة جامـعة مـانعة لخلل الأوضاع الجذرى .

والحق أن طاقة الشعـر التى تتولد فى هذا النص من استعارة المحـاكمة التى تمثل هيكله العـام وتشكل بناءه ، ومن استعـارة الجنون التى تمثل قلبه ومركزه الإشعـاعى ، طاقة الشعر هذه قد أنقذت النـص من فخاخ ومزالق التعليمـية المباشرة والتسجـيلية الجافة إلى درجة كبـيرة ، وان لـم ينجُ منها تماماً ، كـما حمتـه من مخاطر طاقة الملـيودراما الكامنة فى قصـة صابر ، وحولت المسـرحيـة من خطاب تحريضى شـبه وثائقى إلى عمـل فنى قدير يتخطى حدود اللحظة الـراهنة ، وسياج المادة المحلية ليغـدو تشكيلاً رمزياً متجدداً لموقف إجتماعى وأخـلاقى متكرر عبر التاريخ . ولا أود أن اختتم هذا الحديث دون الإشادة بذكـاء المؤلف فى اختيار تضمـيناته من النصوص الدينية أو العلمية أو الفنية - مـثل مقاطع الأغنيات المألوفة التى أوردها بين الحين والآخر فكانت تعـليقاً سـاخراً بليغـاً على الأحداث وتجسـيداً لمنظور معـارض ينتمى إلى مـشروع قومى وحـياتى مـخالف . لقـد نسجت هذه الأغنيات مع المقتطفات والإحالات شبكة من المعانى شكّلت خلفية النص، وكـانت بمثابة نص مـوازٍ لنص حدوتـة صابر . ورغم الإطالة التى شـابت بعض مناطق المسرحـية والتى يمكن اختصـارها ، فقد تمكنت المسرحـية من

دره شبح الملل وذلك بفضل تنوع مـادتها ، وتعدد صيغ القول فيـها ما بين مونولـوج ومـحاورة ، ومشهـد تمثيلى وقـراءة ، وتقـرير وتعليق ، وأغنية واستعراض وتمثيل صامت .

لقد حاولت فـى هذه القراءة أن أرصد بعض معالم هـذا النص الجيد وأن أضع فى مـجال رؤية القـارىء الذى يرتاد عـالمه بعض اللافتـات التى توضح تصورى لخريطتـه . وأملى أن يتذكر القارىء فى النهاية أن سـياسة الإنشاء هنا هى الخـروج المنظم عن المألوف فى العرف المسرحى سـعياً وراء بلورة الجديد ، وذلك حتى لا يضل طريقـه أو يضطر إلى قولبة النص وفق النموذج المسـرحى السائد - درامياً كان أم ملحمـياً - فيـفقده الكثـير من معانيه، ومتعته الفنية والفكرية ، ويجرده من طاقته الشعرية .

وأخيـراً فحمـدى عبـد العزيز هو واحد من جـيل كامل من الشـبان المسرحيين الذين يتبنون الثورة فى الفن والفكر ويحطمون القديم لا حباً فى التـدميـر ، بل كرهاً فى أنمـاط الفكر الرجعى الذى أفـرز القـوالب الفنيـة القديمة وتجسد فى بنيتهـا ، وهـم فى بحثهم الدؤوب عن أنظمة وصيغ فنية جـديدة تنتظم أبداعاتهم يـوجهـون أبصارهم صـوب المجتـمع والناس من حولهم فيلتـقطون تلك الصيغ الشعبـية المسرحية الكامنة فى حـياة البسطاء وممارساتهم الإجتماعية - فى أفـراحهم وأحزانهم وخصوماتهم ، فى الزفة والمولد والمأتم والختان .. وأخيراً فى المحاكمة .

لقد تمكن حمـدى عبد العزيز من توظيف هذا الشكـل القضائى الذى يقتـرب بطبيـعته من أسلوب المونـتاج فى إبداع نص مســرحى ماكـر يتقنع بالبساطة والمبـاشرة والوثائقية ليخفى تكنيكـاً مسرحياً شعرياً مـركباً - نص يدعو المتفرج إلى المشاركة المسرحـية الإيجابية فى تشكيل العرض لينتهى به إلى القناعة بإمكانية وضرورة مشاركته الإيجابية فى تغيير الواقع .

❁ ❁ ❁

٥ شهرزاد فى عيون إمرأة : فاطمة قنديل و «الليلة الثانية بعد الألف»

طارد طيف شهرزاد خيـال المبعدين منذ إكتشاف هذه الدرة القـصصية النادرة ، فانكب الفـنانون والمترجمـون والمستشـرقون على حواديتـها بولع الأطفال المدهوشين . . . كتب من وحيها على أحـمد باكثير وتوفيق الحكيم ونجيب مـحفوظ والعراقى فـلاح شاكر وغيـرهم ، ومن قبلهم استلهمـها الموسيقـار رمسكى كورساكوف فى مـتتالية موسـيقية رائعة حـملت أريجها التراثى إلى أطراف الأرض . وحين صـاغ المخرج طاهر أبو فاشـا حكاياتها فى حلقات إذاعـية كانت هذه الحلقات أشـبه بعناقيـد ثريات ملونة أضاءت رمضانات طفولتى وشبابى .

كنت استمع إلى هذه الحلقات بشـغف نادر ، ويسحرنى صوت زوزو نبيل المتئد الكسول ، الناعس المثـير ، وعلى موجات هذا الصوت الإذاعى المتـفرد ارتحلنا إلى ياطن الأرض وقـمم الجبـال وأعمـاق البحـار فى ممالك الإنس والجان . وكـنت أحياناً أتسـاءل حين يزول السحـر : تُرى من هذه الشهرزاد كـإنسانة ؟ وكيف تحيا وتـشعر بعيداً عن عـالم الحواديث ؟ وماذا تفعل حين لا تحكى ؟ وكـيف تحكى بهذا الصـوت وحياتهـا معلقة بشـعرة واهية ؟ وحـين قرأت **شهرزاد** الحكيم وجـدت نفس السؤال يتـردد على لسان شـهرياره : «من أنت يا شـهرزاد ؟» لكن الحكيـم لم يشـفنى بإجابة

فقد انتهى إلى أن شـهرزاد هى تجسيد للغز المرأة والطبيعـة والحياة ، وكأنه عرف الماء بعد الجهد بالماء ، فازدادت سحابة الغموض كثافة .

وحين غـدوت امرأة وأم راعنى هول مـوقف هذه المرأة الخيالية حين تأملته من منظور واقـعى ووجدتنى أتساءل : ترى ماذا كـان شعورها وهى تقضى الليـالى مع سفاح مـجنون يسلط سيفـه على رقبتهـا وهى تحاول أن تسحره بقصـصها لتشترى سـويعات من الحياة ؟ وكيف كان إحـساسها إذا مسـتها أنامله الملطخـة بدماء العذارى المذبوحـات أو لفحهـا صهد أنفـاسه الحارقة التى كانت تحـيل الحياة رماداً فجر كل صـباح ؟ وكيف سمح الناس لحـاكم مجنون مـثل شهـريار أن يستـبيح بناتـهـم وأخواتهم ثم يذبحـهـن الواحدة تلو الأخرى ؟ تمنيـت أن أجد أديباً أو مفكراً تناول هذه الشخـصية التـراثية مـن هذا المنظور ، وطفت بالكتب ، لكننى أدركـت أن الباحـثين والكتاب قـد انشغلوا بالحكايات عن الراوية ، ومن تذكرهـا منهـم حولهـا إلى حامل لتأمـلاته الفلسفية أو صوره الموسـيقية أو وظفها كـهيكل فى بنية قصصية ، لم يتوقف أى من الأدباء الرجال عند شهرزاد كإمرأة .

ومنذ بضعة سنوات قادتنى قدماى أو قل عجلات سيارتى الصغيرة إلى مسـرح الغـرفة القديم الـذى يحـمـل الآن اسـم مسرح الشـبـاب . كانت ليلة حارة خـانقة زاد من اختناقها جـو الإمتحانات الكابوسـى فخلا شـارع رمسيس أو كاد من المارة . دلفت إلى المسـرح مع نفر قليل من الفارين من سعيـر الامتحانات وضـجيج التلفزيون ودوامات الزيارات التـافهة وإلحـاح رنين جرس التلفون ووطأة الغربة .

استهوانى عنوان المسرحية - **الليلة الثانية بعد الألف** - أى بعد إنتهآء الحواديت .. ترى ماذا حدث ؟ هل نسيت شهرزاد قيد الخوف الذى أدمى لحمها وحز فى عظامها ألف ليلة وليلة ؟ وطوافها الملتاث فى عوالم الخيال بحثاً عن مهرب .. عن طوق نجاة ؟ هل سامحت وأحبت وتزوجت شهريار .. وعاشت فى تبات ونبات وخلفت صبياناً وبنات ؟ وإذا كانت قد فعلت فيالها من امرأة !

على الباب أعلن الأفيش المضاء أن المسرحية هى دراما شعرية غنائية من تأليف امرأة - هى الشاعرة فاطمة قنديل ، وتفاءلت حين رأيت الديكور البسيط الذى شغل جانباً واحداً من القاعة بينما اصطفت مقاعد المتفرجين على جوانبها الثلاثة الأخرى . كان ديكور محمود عبد العظيم عبارة عن منصة يعلوها عرش يظلله تاج ضخم مخيف تحف استدارته ألسنة اللهب . حسناً . لن نرى إذن شهرياراً وديعاً يلح فى طلب القصص كطفل صغير برىء . وأظلمت القاعة ورأينا فى الإضاءة الفسفورية طيف فتاة متشحة برداء أبيض تدور حول نفسها كالفرخة المذبوحة على أنغام أغنية حزينة قديمة هى أغنية «يامامة بيضة ومنين أجيبها .. طارت يا نينة من عين صاحبها» . وحين سطعت الإضاءة رأينا شهرزاداً جديدة ترتدى ثوب اليمامة البيضاء وتصر على الهرب من عين وقفص صاحبها حتى لو كلفها الهرب حياتها .

إن شهرزاد كما صورتها الشاعرة فاطمة قنديل ترفض الزواج من شهريار فى الليلة الثانية بعد الألف وتواجه أباها وأمها بكل الأسئلة التى

أرقتنى وأنا طفلة وامرأة ، ثم تهدينى كل الإجـابات . لقد استراحت مملكة شهريار حـين خلصتها شـهرزاد من حمّام الدم الصبـاحى وافتدت فتـياتها بروحها وجسـدها وعقلها وسعادتها فـعاشت ألف ليلة وليلة تموت كل ليلة ألف مرة . لكنها الآن ترفض أن تتحـول من فدية إلى ملكة حتى لا يحول شهـريار تضحيتـها الطويلة إلى وسيلة لتـبييض وجه نظامـه الأسود الملطخ بالدماء ، وترفض أن تستغل حب الناس لها ، وعرفانهـم بجميلهـا فتجعل منه سداً يحمى شهريار من غضبهم وثأرهم مقابل اعتلائها العرش . وترى شهـرزاد أن زمن المهادنة قد عبـر وأن عليها وعلى الناس جمـيعاً مواجـهة الطاغية ووضع حد لظلمه .

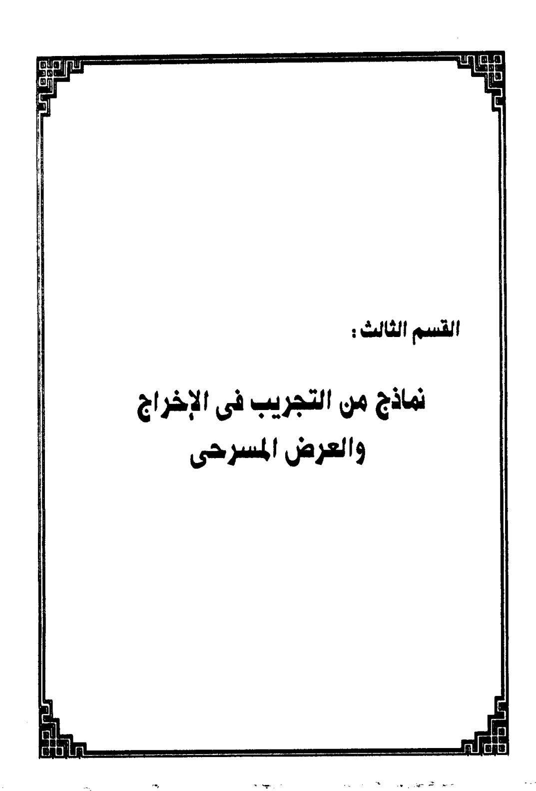
لكن أهل المدينة قـد اعتادوا المهـادنة والإستكانة ، كـما استـمرأ والد شهرزاد - الثورى السابق - عطايا الملـك وهباته ، وكوفىء على بيع شرفه الثورى وشرف ابنته بمنصب الوزير . وحين تـتكاتف ضدها قوى الشر ممثلة فى قاضى القضـاة وأعوانه من الأعيان وتجار المدينة ، ويـخذلها أهل المدينة المطحونين ، تلجأ شهرزاد إلى الحـيلة مرة أخرى ، وتدخل فى مباراة مكر وذكاء ضـارية مع الداهية السياسـى قاضى القضاة ، وتدعى قـبول الزواج على شرط أن تزف من بيت أبيهـا إلى القصر فى موكب شعبى يشـترك فيه المعتـقلون السيـاسيون المعـارضون لشـهريار . ورغم حيطـة ودهـاء قاضى القضاة يصل الموكب الشعبى إلى القـصر على أنغام لحن «سالمة يا سلامة». وأمام هذا الحشد الهائل ترفض شهرزاد الزواج من شهريار وتفضح مؤامرته فيتـحول الموكب إلى مظاهرة ، وتمضى شهرزاد إلى موتهـا بعد أن أشعلت فتيل الثورة وانتقمت لشرفها ولشعبها من المغتصب .

لقد أنصفت شهرزاد امرأة مثلها ، لم تر فيها جارية تصعد إلى العرش بأنوثتها ودلالتها وحواديتها أو ثرثرتها ، بل رأت فيها ضحية أنظمة رجعية فاسدة يمتد فيها القهر من المرأة إلى عامة الشعب ، فوحّدت فيها قضية تحرير المرأة بقضية تحرير الشعوب والفئات المقهورة ، وجعلت من ثورتها على وضعها المهين ثورة على كافة أشكال القمع وإنتهاك حقوق الإنسان .

وقد تدفق العرض سلساً ناعماً فى صورة مشاهد قصيرة تفصلها مقاطع غنائية شديدة العذوبة صاغ ألحانها الفنان عطية محمود وغناها مع المطربة ناريمان . وكانت هذه المقاطع بمثابة رجع الصدى الشعورى للمشاهد الحوارية مما كثف دلالتها ومعانيها . وامتد هذا الإطار الموسيقى إلى داخل بعض المشاهد التمثيلية فى صورة بعض المقاطع الغنائية المعبرة التى أدتها الفنانة فوزية أبو زيد التى مثلت دور شهرزاد بحرارة وإقتناع وإيقاع مدروس فأسرتنا بموهبتها وصدقها . ولعب مجدى إدريس دور شهريار بأسلوب ذكى ساعد على بلورة الرسالة الفكرية للعرض ، فقد اختار نمطاً للأداء ذكرنا بالامبراطور الرومانى المخبول نيرون الذى حرق روما ، وجسد قسوة ووحشية وجنون شهريار فى حركة عينيه وجسده العصبية ، وتلهف يده على قبضة السيف ، وغطى هذا الوجه المرعب القبيح بقشرة شفافة من البلاهة الهزلية فكان كاريكاتيراً بليغاً للطاغية المعتوة .

وكان قاضى القضاة جمال الشيخ نموذجاً حياً للدهاء والفساد السياسى. ينزلق صوته الهادىء الباسم أملساً لزجاً فتقشعر له الأبدان. لكننى أعتب عليه تقليده للسادات فى مشهد لقائه بالتجار ، فقد غدا هذا التقليد إكليشيهاً أعرجاً يلجأ إليه الممثل حين تعييه الحيلة وينضب معينة الإبداعى . والحق أن هذا المشهد من أضعف مشاهد المسرحية كتابة وتنفيذاً فهو يوقف تدفق الأحداث الساخن دون أن يضيف إلى العرض شيئاً . وعلى العكس من ذلك كان مشهد لقاء شهرزاد الأول بأهل المدينة - سهير أيوب وأحمد الطوخى وحمدى أبو العلا وسلوى يوسف - من أقوى مشاهد المسرحية وأعمقها تأثيراً من ناحية التمثيل والحركة والإيقاع . ورغم بعض نقاط الضعف هنا وهناك ، مثل رسم الحركة فى المشهد الأول ، وسوء تصميم وتنفيذ الملابس ، خاصة فى حالة السيدات ، فقد نجح المخرج الشاب إيمان الصرفى فى تقديم عرض جيد ومتزن يطرح صورة جديدة ومنعشة لشخصية من أحب شخصيات التراث إلى قلوبنا . وأخيراً أهلاً بشهرزاد الجديدة وأهلاً بكاتبتها الشاعرة فاطمة قنديل فى عالم المسرح الذى لا ترتاده المرأة فى دور الكاتبة إلا لماماً .

❁ ❁ ❁



القسم الثالث :

نماذج من التجريب فى الإخراج والعرض المسرحى

١ احمد إسماعيل والشاطر حسن و «مسرحة» الحدوتة الشعبية

فى عام ١٩٦٣ كـتب فؤاد حـداد مع متـولى عبد اللطـيف «حدوتة» الشاطر حسن . وبعدها بسنوات طويلة وبالتحديد عام ١٩٨٧ ، التقط هذا النص الشعـبى السردى مخرج شـاب ، هو أحمد إسمـاعيل ، وصنع منه تجربة مسرحية جديدة وأصيلة فى آن واحد ، جديرة بالتأمل والتحليل .

وليست هذه أول تجربة فى مجـال الإبداع الإخراجى المسرحى لأحمد إسماعيـل ، لقد عمل سنين طويلة فى مشروع تجريبى طمـوح هو «مشروع الإبداع المسرحى الجمـاعى» الذى قدم فى إطاره تجربة سهرة ريفـية فى قرية (شبرا باخـوم) بالمنوفية ، وكانت تجـربة «إرتجالية» احتـفالية جماعـية تمثـل خطوة هامة على طريق خـلق مسرح شعـبى مصرى يمارس الدرامـا كنشاط معرفى ، جماعى ، إبداعى .

والنص الذى اختاره أحـمد إسماعيل كـمادة لتشكيل تجربته المسـرحية نص بسـيط عذب ، بالغ الشـاعرية ، يمزج اللغـة النثرية الدراجـة المُنغّمة والشعـر العامى الراقى ليـخلق نسيـجاً لغوياً أدبيـاً يعبر عـن رؤية كلية - إنسانية وكونية - يمتزج فيها الواقع بالخيال والخرافة .

والجديد فى رواية فؤاد حداد ومتـولى عبد اللطيف للحدوتة هو إعادة

تعريف هوية الشاطر حسن حتى يتحول من بطل فردى أسطورى إلى رمز للإنسان المصرى العادى العامل . وتتحقق إعادة صياغة الشخصية من خلال بنية النص التى تقوم على فكرة الرحلة - وهى فكرة قديمة قدم الأدب نفسه . والرحلة فى الأدب تتحول دائماً من رحلة جسدية فى الزمان والمكان إلى رحلة وجدانية ترتقى خلالها درجات الوعى حتى تصل بالإنسان إلى الحقيقة أو الخلاص .

وتتشكل فكرة الرحلة ومدلولاتها فى نص الشاطر حسن فى بناء قصصى تحكمه حركة هبوط تؤدى إلى حركة صاعدة ، بحيث تكون الحركتان المتعاقبتان مفارقة تقول بأن علينا أن نهبط إلى أرض الواقع وجوداً وفعلاً ونلتحم به حتى نستطيع أن نتخطاه . وتُترجم هذه المفارقة التى يقوم عليها البناء القصصى فى الشاطر حسن إلى مجموعة من الأدوار التى تمثل تحولات أساسية فى الشخصية المحورية . فبعد البداية التقليدية التى تسحبنا إلى جو الحدوتة الشعبية الموروثة ، وتتعرض لإضطهاد ابن الملك «حسن» من قبل زوجة أبيه الجديدة وتنتهى بهروبه من القصر ، يبدأ «الأمير حسن» رحلة التحول من ابن ملك إلى فرد عادى ، من شخصية أسطورية إلى شخصية واقعية (صياد ، حداد ، فلاح) ، من رمز لنمط فكرى تراثى قائم على عبادة الفرعون أو البطل الفرد إلى نمط حديث يرفض مبدأ توريث القيمة ويجعل من العمل معيار القيمة الجديد .

ومن خلال التحولات التى يمر بها الشاطر حسن فى رحلته ، والتى تمثل هبوطاً من مستوى الأسطورة إلى مستوى الواقع من ناحية ، ومن قمة

هرم السلطة إلى قـاعدته من ناحـية أخـرى ، يتم خلق هوية جديدة لـهذا البطل الشـعبى التـراثى فيصـبح على مـستوى الأسطورة : روح الـشعب ومسـتودع القيم الإيجابـية والوعى المستنير ، وعـلى مستوى الواقع عـاملاً وصيـاداً وفلاحاً وجندياً وثورياً سيـاسياً ، بل وشاعـراً شعبيـاً ، هو فؤاد حداد نفسه ، الذى يجعل أحمد إسماعيل من «طاقيته» المشهورة بديلاً لتاج الملك التقـليدى ليجـسد التحـول الفكرى الذى تطرحه الصـياغـة الجديدة للحدوتة تجسيداً مرئياً .

وحدوتة الشاطر حـسن كما صاغهـا فؤاد حداد ومتولـى عبد اللطيف تخلط السرد العـامى بالحوار العامى أيضاً ، وتنتـقل من الرواية إلى الحوار عن طريق «قال» ، و «قالت» . وهى فى هـذا لا تختلف عن أنماط السرد التقليدية التى تخلق وهم الحاضـر فى سياق الماضى عن طريق الحوار الذى يضع «الزمن الحـاضـر» لغـوياً فى سـبـاق «الزمن المـاضى» . لكن النص المكتوب يضيف فى الوقـت نفسه إلى السرد بعداً جـديداً للزمن الحاضر - كما يحدث فى أنماط القص الشعبى - عن طريق إضـافة ضمير المخاطب - أنت وأنتم - إلى الضميـر الغائب والحوار المسبـوق بقال وقالت و ويوظف النص استحضار الزمن عن طريق «المخاطبـة» لهدف تعليمى - كما يحدث أيضاً فى قصص التراث .

والجديد ، والجدير بالتـأمل الذى أتى به أحمد إسماعيل فى مـسرحته لهذا الـنص هو إبداعه لصـيغة سـردية / دراميـة جديدة تذيب الممـثل فى

الراوى لتضع على خشبة المسرح ، ربما لأول مرة ، صيغة الممثل / الراوى.

إن اختلاط السرد والرواية بالتمثيل التشخيص هو شيء مألوف فى المسرح الحديث - خاصة فى المسرح الملحمى البريختى . بل إننا نلمح فى مقالة برتولد بريخت بعنوان «حادث فى الطريق : نموذج هيكلى للمسرح الملحمى» (٢) محاولة للتوصل إلى هذه الصيغة التى تجعل من الممثل راوياً فى الوقت نفسه . فأسلوب التمثيل الملحمى ، كما يعرضه بريخت فى هذه المقالة ، ينبغى أن يحاكى نموذج التقرير والتقريب والوصف الذى يمارسه عابر طريق حين يحاول وصف حادثة سيارة مثلاً لشرطى . فعابر السبيل لا يتقمص شخصية الضحية بل يحاول «تقريب» ما حدث إلى ذهن الشرطى عن طريق السرد أحياناً ، والمحاكاة (دون إندماج) أحياناً . وهو فى هذا يخاطب عقل الشرطى لا مشاعره ، وهدفه ليس التأثير أو الاستمالة ، بل الوصول إلى الحقيقة ، ونقل صورة موضوعية لما حدث . وفى مرحلة التطبيق فى المسرح البريختى حاول بريخت إرساء قواعد هذه الصيغة وتدريب الممثل على أسلوب جديد فى التمثيل دون تقمص وجدانى أو «إندماج» . لكن على مستوى النسيج اللغوى للعرض ظلت المقاطع السردية منفصلة عن المقاطع التمثيلية أو «التشخيصية» ، فظل السرد مقصوراً على الكورس - فرداً كان أم جماعة - وظلت المقاطع التمثيلية وحدات منفصلة .

أما فى عرض أحمد إسماعيل فإن المخرج يحقق ما كان يرمى إلي، بريخت - وهو تحقيق موضوعية الممثل «المتقمص» على مستوى النسيج اللغوى والإستجابة الشعورية ، إذ يجعله راوياً ومؤدياً فى آن واحد . فالشاطر حسن فى هذا العرض يتحدث ويروى عن الشاطر حسن (سرداً) ثم يمثل دور الشاطر حسن فيصبح فى آن واحد راوياً وممثلاً .

إن هذه الصيغة السردية / الدرامية الجديدة التى يتوصل إليها أحمد إسماعيل تتمثل فى مزج الصيغة السردية بمكوناتها الأساسية (ضمير الغائب + الزمن الماضى + المكان الغائب) بالصيغة الدرامية (ضمير المتكلم + الآن + هنا - أى ضمير المتكلم + الزمن الحاضر أو حاضرالحدث المسرحى الذى يحمل وهم واقع لم ينته بعد ، ومازال يتشكل أمامنا + استحضار المكان الغائب فى مكان العرض الحاضر) .

إن الفرق الجوهرى بين الرواية والدراما - كما توضح سوازن ك . لانجر - يكمن فى أن الرواية تطرح الأحداث فى صورة ماضية توهمنا بأن الأحداث التى تتعرض لها قد اكتملت وانتهت ، وانتقلت من منطقة النسبى المتغير إلى منطقة المطلق الثابت . فالأحداث فى الرواية تخلق ماضياً تشكّل واكتمل ، لا حاضراً فى طور التخلُّق (على مستوى الإيهام الفنى) . أما الدراما فتوهمنا فنياً بأن الأحداث التى تعرضها لم تكتمل بعد ومازالت فى مرحلة التطور والتشكُّل (٣) .

والصيغة المسرحية الجديدة (السردية / الدرامية) التى يطرحها أحمد إسماعيل فى عرض **الشاطر حسن** لها دلالاتها الفكرية والفنية إذ تولّد

عدداً من المفارقات يمكن رصد بعضها فى الجدول التالى - فى ضوء التفريق الجوهرى بين السرد والدراما الذى تتحدث عنه سوزان لانجر .

السرد الروائى	العرض المسرحى
الراوى	الممثل
الزمن الماضى	الزمن الحاضر
المكان الغائب	المكان الآن
ضمير الغائب : هو	ضمير المتكم : أنا
السرد	التقمص
المشاهدة والتأمل	الإندماج
الضمير الجماعى التراثى	الموقف الفردى
الإنسان كموضوع	الإنسان كفاعل
النص الكامل	النص فى دور
اللقطة العامة البانورامية	التحقق

أما عن الدلالات الفكرية والفنية لهذه المفارقات ، فيمكن وضعها تحت عنوانين : الأول ينتظم الدلالات الفكرية فهو : موقف الفرد من التاريخ والتراث - فاعلاً أم مفعولاً به . وأما العنوان الثانى الذى ينتظم الدلالات الفنية فهو : طبيعة اللعبة المسرحية وموقف الممثل والمتفرج منها- فاعلاً أم مفعولاً به .

إن الممثل / الرواى فى العرض يصبح على مستوى التمثيل الآنى حاضراً لم يكتمل بعد - أى صانعاً للعرض ، وعلى مستوى السرد

موضوعاً يتشكل وفق سيناريو وُضع فى الماضى . وينشأ من هذا النوع من الجدل (بين بنيتين لغويتين متمايزتين على خشبة المسرح) حالتان شعوريتان متمايزتان فى إستجابة المتفرج : حالة التلقى والإستمتاع عن طريق الاستعادة - استعادة قصة معروفة ، وحالة الاستمتاع عن طريق الترقب - ما قد يحدث فى قصة جديدة . ويمثل جدل الحالتين الشعوريتين عصباً درامياً هاماً فى عرض أحمد إسماعيل .

أما عن الدلالات الفكرية لهذا التوتر الدرامى الفنى فهى تتصل بموقف الإنسان من التاريخ والتراث . فالجدل الناشىء عن استرجاع قصة معروفة ، وترقب أحداث قصة مجهولة ، على المستوى الفنى ، يتردد على المستوى الفكرى فى جدل بين الجبر والاختيار . ففى بنية السرد يكون الإنسان خاضعاً لنص تام يحدد دوره وحركته ويمثل فيه مفعولاً به لا فاعلاً . أما على مستوى الفعل الدرامى فيصبح الإنسان فى علاقته بالتاريخ فاعلاً وقوة تشكيل من شأنها أن تغير وتعدل النص الموروث . وصيغة الراوى / الممثل تجعل من الممثل والمتفرج صانعاً للتاريخ وموضوعاً له ، خارج التاريخ وداخله ، مشاهداً لأحداثه ومخططاً لها ، فتحرره من عبوديته للتاريخ دون أن تفصله عنه .

وتجسد مفارقة الراوى / الممثل أيضاً - على مستوى الدلالة الفكرية - مفارقة الأصالة والمعاصرة . فعلى مستوى السرد نجد الأصالة (فى السيناريو التاريخى المعروف الذى نفترض أننا سنسترجعه مع العرض كمتفرجين) . وعلى مستوى الدراما - أى الفعل الحاضر الذى نترقب نتائجه كمتفرجين

نلمس المعاصرة - أى الثورة (بدرجات مختلفة) على تشكيل الحاضر فى ضوء الموروث ، أو على هيمنة البنية الفكرية التراثية .

كذلك تحمل مفارقة الراوى / الممثل دلالة فكرية فيما يختص بعلاقة الفرد بالجماعة . فالسرد يمثل الوجدان الجمعى الذى اتفق على صيغة معينة من الرواية . أما التمثيل فيجسد الموقف الفردى (موقف الفنان من التراث) الذى يواجه عبء الاختيار بين الاستجابة للموقف الجماعى (على مستوى التاريخ) أو سلوك طريق مخالف (على مستوى الفن) .

ولقد إلتزم أحمد إسماعيل بمفارقة الراوى / الممثل ، وجسدها فى كل عناصر عرضه ، فجاء أسلوب التمثيل موازناً بين التقمص والوجدانية ، والسرد والموضوعية ، فكان الممثلون دائماً خارج وداخل الحدث فى آن واحد ، وخلط بحذق شديد بين مقاطع الإنشاد الجماعى (السردى أو التعبيرى) ومقاطع السرد والتشخيص الفردية ، وجسد المفارقة فى سينوغرافية العرض فكان المكان الذى اختاره (وهو وكالة الغورى) مجسداً لمفارقة التاريخ - أو الماضى - فى الحاضر ، وعمق المفارقة فى اختياره لممثلى ومنشدى العرض فجاؤا من كل الأعمار - شيوخاً وشباباً وأطفالاً .

وكم كنت أود لو جسد أحمد إسماعيل التحولات المحورية فى شخصية البطل الأسطورى فى رحلته نحو الإنسان العادى بصورة محسوسة ملموسة عن طريق تغيير الملابس مثلاً . كذلك كنت أرجو أن يؤكد اللحظات الدرامية فى العرض - لحظات الصراع - عن طريق تنميط الحركة مثلاً (stylization) . ولو كان المخرج قد أطلع على نماذج المسرح الشعبى

القديم فى العالم ، خاصة فى الصين واليابان ، والشرق عموماً ، لاكتشف منابع الإلهام الواحدة للفن الشعبى ، والتى تربط شعوب العالم جميعاً - كما اكتشفها بريخت واستفاد منها فى صياغة نظريته عن المسرحى الملحمى.

لكن يبقى أن نذكر للحق والتاريخ أن أحمد إسماعيل فنان مبدع خلاق يعمل بجد واجتهاد فى أعماق الريف المصرى ليصل إلى صيغة مسرحية حقيقية لمسرح شعبى مصرى عربى أصيل . وهو لا يألو جهداً فى تجميع المواهب المنتشرة فى أنحاء إقليمه ليوظفها فى تجارب فنية لو حدثت فى بلد آخر لأفردت لها الجرائد صفحاتها وكتبت عنها الكتب .

الهوامش:

(١) انظر تاريخ استخدام استعارة الرحلة فى الأدب .

G. Roppen and R. Sommer, Strangers and Pilgrims, New York, Humanities Press, 1964.

(٢) انظر :

Brecht on Tbeatre, translated by John Willett, Eyre Methuen, 1979, pp. 121,129.

(٣) انظر :

Feeling and Form, New York, Scribner, 1953, p. 306.

❁ ❁ ❁

٢ تجربة المسرح الصوتى
وإنتصار الشباب فى «الدربكة»

وانتصــار الشبــاب الذى نعنيه هنا ليس أوبريت فـريد الأطرش الذى يحمل هـذا العنوان ، بل ذلك الإنتصــار المسرحى الذى تحـقق فى عرض شعرى موسـيقى آخر يحمل عنوان **الدربكة** . أما ميـدان الإنتصار فكان قاعـة منف الصغـيرة بقـصر ثقافـة الطفل بالعجـوزة ، وأما فـرسان هذا الإنتصار فهم شباب الفرقة المسرحـية التجريبية التى شكّلها ودربها الأخوان هناء وانتصار عبد الفتاح .

وفى الموسم المســرحى لعام ٨٦-٨٧ بدأت هذه الفرقة الشابة نشـاطها فى نفس القاعة بعرض يتكون من جزئين كان بمثابة تجـربة معملية مفتوحة فى كيفية تحقيق ما نسميه «بشعر المسرح» ، ونعنى به تلك الطاقة الإيحائية الهـائلة التى تتولد فى العـرض المسرحى من تراسل وتـوحد فنون الحـركة والكلمة والموسيقى ، ومن تكامل بنيته الصوتية والتشكيليه .

لقد كـان المسرح حـتى بداياته طقسـاً جماعـياً تتـجاوب فيـه الفنون جميعهـا، وتمتزج فى وحدة رمزية تخاطب حواس المتفرج جـميعها فى آن واحد ، فتلهب الخيال وتشحـذ الروح ، وحين تربعت الواقعية على عرش المسرح فى القرن التاسع عشر ، ونفت عنه شعر الكلمة والحركة والنغمة ،

ظهرت محاولات عديدة لتحقيق امتزاج الفنون مرة أخرى ، فترجم الموسيقار فرانز ليست أعمالاً شعرية عديدة إلى مؤلفات موسيقية - مثل **الكوميديا الإلهية وبروميثيوس وأورفيوس وجزئين من فاوست** - ونحت اصطلاحاً جديداً هو القصيد السيمفونى ليصفها ، وتبعه فى ذلك آخرون مثل شتراوس ، وإلجار ، وديبوسى الذى حول واحدة من قصائد الشاعر الفرنسى مالارميه إلى باليه ، وإحدى مسرحيات الكاتب المسرحى الرمزى بيترلنك إلى أوبرا ، ثم ظهرت تجارب الموسيقار فاجنر فى مجال الأوبرا لتحقيق ما أسماه بالعرض المسرحى الكامل ، الذى تذوب فيه جميع العناصر فى هارمونية العمل ككل ، وتأثر رائد المسرح الرمزى -الشاعرى الفرنسى مالارميه- بآراء فاجنر فطرح فكرة ما أسماه بمسرح الشعر الصامت الذى تمتزج فيه الحركة الطقسية والصورة باللغة الشعرية النقية امتزاجاً يعبر تعبيراً رمزياً عن الحياة الداخلية للإنسان . وكما حاول ليست وديبوسى وغيرهم ترجمة شعر الكلمة إلى شعر النغمة ، حاول مالارميه وغيره من الشعراء فى تلك الفترة الإقتراب بالقصيدة الشعرية من الموسيقى فى دقة بنائها وإتساقها الداخلى ، ورمزيتها وعمومية تأثيرها ، وقوتها الإيحائية .

لقد كانت أفكار فاجنر ومالارميه وغيرهم عن المسرح فى أواخر القرن التاسع عشر هى التربة التى أنبتت فى القرن العشرين مسرح الطقس والقسوة ، والمسرح الفقير ، والسريالى ، والرمزى ، وغيرها ، وكلها تيارات تجريبية تبحث فى شعر المسرح .

وتنتمى تجربة المسـرح الصوتى التى يتبناها هناء وانتصار عـبد الفتاح (والتى يمثل عرض **الدربكة** جزءها الثانى) إلى هذا التيار التجريبى العالمى الباحث عن شـعر المسرح . وكمـا استلهم المسرح الغـربى فى تجاربه هذه المسرح الشرقى الأسيوى ، واقتبس عدداً من تقنياته ، نجد المسرح الصوتى المصرى يسـتفيـد من عدد من التجـارب الغربية دون أن يحـاكى أياً منهـا محاكاة كاملة أو يقلدها تقليداً أعمى .

وحين نحاول توصيف عرض **الدربكة** نجد تشكيل القصيد السيمفونى يرد إلى الذهن بإلحاح . فالعـرض يتخذ مادته الأساسيـة من أشعار كوثر مصطفـى ، وهى أشعار رمـزية تستلهم التـراث الشعـبى ، ثم يذيب هذه الأشـعار فى تشكـيل موسـيـقى يعتـمـد على تداخل واشـتبـاك الأنغـام والإيقاعات الصـوتية والحركيـة بصورة دقيقـة محسوبة ، كـما يحدث فى التأليف السـيمفونى الذى يعنـى حرفياً التـزامل الصوتى . ومثل القصـيد السيمفـونى ينقسم عرض **الدربكة** إلى مقـدمة وأربعة حركات . فـالزفة الشـعبيـة التى تصـحب المتفـرج داخل القاعـة بينما يردد المـمثلون الرقى والتعاويذ الشعبية تمثل المقدمة . ويليهـا حركة الميلاد ذات الصبغة الطقسية الواضحة ، ثم تأتى الحركة الثانية التى يتعلم فيها البطل -حامل الدربكة- فنه الأصيل من إيقاعـات العمل اليومى وحياة الـبسطاء العادية . وفى هذه الحركـة تتولد الإيقاعـات من مطرقة الحداد ومنـشار النجار وعـجلة النساج وقوس المنجد وأدوات مبيض النحاس ودقات الهـون وقرقعة القبقاب وأنغام

الطبلة والناى ، وفى الحركة الثالثة - حركة الرحيل - تنتقل الدربكة من شرق القاعة إلى غربها ، وينشب صراع بين إيقاعاتها الأصيلة وإيقاعات الباند الغربى ينتهى بتزييف الدربكة ومحاولتها الهروب . وفى الحركة الأخيرة التى يحاول فيها البطل العودة إلى الجذور تشتبك خيوط الشد والجذب حول الدربكة فى صراع صوتى موسيقى ضوئى عنيف .

إن تيمة الوصول والرحيل (التى تتجسّد فى أحداث الميلاد والرحلة والعودة) هى التيمة المحورية التى تنتظم حركة الحدث المسرحى تشكيلياً وشعورياً .

ومن خلال هذه التيمة الإنسانية الخالدة ، التى تتكرر فى كل أساطير العالم ، يتحول هذا العرض المصرى الأصيل فى مفرداته جميعها إلى رمز مركب لرحلة الإنسان فى بحثه الدائم عن هويته الصادقة . لكن عالمية الدلالة هنا لا تنفى عن هذا العرض خاصية الجدل مع الواقع الوطنى ، فالصراع الدرامى الموسيقى بين الدربكة والباند الغربى الذى يرتكز عليه العمل درامياً يجسد رؤية لها دلالتها الحيوية المعاصرة . إن رسالة العرض الفكرية كما يلخصها الدكتور هناء عبد الفتاح هى التمسك بالجذور والأرض والإلتصاق بهما وإلا كتب علينا الفناء . وقد جسدت الشاعرة كوثر مصطفى هذه الرسالة فى تراتيلها الشعرية الرمزية التى تغوص بنا إلى أعماق تربة الوجدان الشعبى المصرى فتتخضب بها ، ثم تحلق بنا إلى عوالم الرموز الإنسانية الخالدة . لقد كانت كوثر مصطفى بطموحها لخلق

شكل شعرى جديد ، هو القصيد المسرحى ، أفضل معين للموسيقى الفنان انتصار عبد الفتاح فى بلورة رؤيته الفنية والإخراجية الجديدة ، فجاء العرض قصيداً سيمفونياً مسرحياً طقسياً يجسد شعر المسرح الخالص .

ويكتسب العرض طابعه الطقسى من تنميط الأداء الحركى والصوتى مع توحيد الملابس ، ومن الإحالة الرمزية الواضحة فى التشكيل المرئى إلى التراث الشعبى والفرعونى ، خاصة فى الحركتين الأولى والثانية . إن طقس الميلاد الذى يشكل الحركة الأولى يستوحى فى آن واحد الفولكلور- فى العرافات وأم الشعور وطقوس السبوع - والأسطورة الفرعونية . فالتشكيل الحركى الإيقاعى الذى يجمع بين حسام محسب وعبير لطفى وتغريد إبراهيم يستدعى إلى الذهن صورة مألوفة فى النقوش الفرعونية نرى فيها الربتان إيزيس ونفتيس تحرسان جسد الإله أوزوريس ، ويؤكد هذا الإنطباع الكف المرسوم على الأرض الذى يرقد فيه حسام محسب، فالكف المضموم فى النقوش الفرعونية يعنى العطاء . وحين تنضم آن التركى إليهم فى تشكيل العرافات الثلاث نلمس إحالة واضحة إلى أسطورة فرعونية تذكرها البردية المعروفة ببردية (وست كار) التى تحكى أن إله الشمس أنجب من زوجة أحد الكهان ثلاثة أطفال وحين تعسرت ولادتها أرسل الربات إيزيس ونفتيس ومسخنت لمساعدتها فتنكرن فى هيئة مغنيات وعرافات جائلات ليقمن بالمهمة . وتمتد الإحالة الفرعونية إلى لوحة الحرفيين التى تشبه كثيراً الرسوم الفرعونية التى تصور الأنشطة

اليومية . ويجدر بنا هنا أن نشيد بجهد فنان الديكور المتميز حسين العزبى الذى صمم سينوغرافيا العرض .

ورغم أن فرسان هذا العرض جاءوا جميعاً من صفوف الهواة إلا أن الجهد الشاق والمنتظم الذى بذله كل من هناء وانتصار عبد الفتاح فى تدريبهم قد حولهم إلى طاقات فنية كبيرة تعد بكل الخير . وكم نتمنى أن تتخذ وزارة الثقافة خطوة طالما انتظرناها لتكسر حاجز عزلتنا المسرحية عن المهرجانات العالمية بإبتعاث هذه الفرقة الشابة وهذا العرض الرائع لتمثيل مصر فى المهرجانات المسرحية التجريبية ، مثل مهرجان إدنبره السنوى ، فالعرض تجربة جديرة بأن تشرفنا فنياً وقومياً وتخلق لنا مكاناً فى سماء المسرح التجريبى فى العالم .

ملحوظة :

على مدى العشر سنوات الماضية ، ومنذ أن قُدمت تجربة **الدربكة** عام ١٩٨٧ ، استمر انتصار عبد الفتاح فى تطوير تجربة المسرح الصوتى ، واستكشاف إمكاناتها وأبعادها ، وأبدع فى إطارها عدداً من الأعمال المتميزة منها **سفر المطرودين** ، **ترنيمة ١** ، **كنشرتو** ، **سوناتا** ، **سيمفونية لير** ، **وترنيمة ٢** ، والبقية تأتى .

❁ ❁ ❁

٣ انظر حولك فى غضب

وانظر حولك فى غضب هو رسالة أول عرض لأحدث فرقة مسرحية تجريبية من الهواة فى القاهرة ، وهى فرقة الحسينية المسرحية التى اختارت مقرها جمعية الخدمات بالجمالية ، وبالتحديد سطح المبنى الذى أقامت عليه مسرحها بالجهد الذاتى ، وهو لشىء مبهج حقاً .

أما عنوان العرض فهو حكاية **الرايح والجاى** ، وأما موضوع الغضب وسببه ، فهو اغتراب الإنسان المصرى البسيط فى زمن عز فيه المأوى والعمل والأمل . فالعرض ينطلق من حكاية واقعية متكررة نشرتها إحدى الصحف السيارة عام ١٩٨٦ عن إسكافى مثقف يعيش مع زوجته وأولاده الأربع فى دكانه الصغير ، حياة لا تليق بأدمى ، حتى بات يكره الوطن ويحقد على أبنائه . ويجد غضب الإسكافى وسخطه صدى فى نفوس مجموعة من شباب المتعلمين الذين يرون فى حكاية محمد زكريا تلخيصاً بليغاً لحالهم وإحباطهم . ويمتد الشعور بالإغتراب عن المجتمع من الإسكافى الذى يمثل جيل أواسط العمر عبر جيل الشباب الجامعيين إلى الأجيال القادمة الممثلة فى الطفلة التى تتعرض للقهر والمهانة فى مجتمع المدرسة لأسباب اقتصادية بحتة لا ذنب لها فيها فترفض هذا المجتمع وتغترب عنه .

ان عرض **حكاية الرايح والجاى** يمثل فى مجموعة محاولة لعرض وتجسيد حالة الإغتـراب هذه عن طريق عدد من التنويعات التى تهدف إلى تعميق الشعور بالغضب إزاء الحالة .

لكن التناول الجـماعى لحـالة الإغتـراب التى يمثلهـا نموذج الإسكافى محمد زكـريا لم يحدد هدفه الفنى بدقة ، فتخـبط العرض بشدة بين ثلاث صيغ مسرحية ، مما أفقـده وحدته الفنية ، وأصابه بتفكك أدى إلى هبوط إيقاعه ، وأضعف من تأثيره الفكرى والشعورى . فالعرض فى إطاره العام يلتزم بشكل المسرح التقليدى - مسرح العلبة الإيطالى الذى يفصل الجمهور عن خشبة المسرح ويضعه فى موقف المتلقى السلبى ، وبالديكور الواقعى ، كما ينتـهج فى عدد كبيـر من المشاهد الأسلوب الواقعى فى التـمثيل ، ثم نجده فى جزئه الأخير وفى مشهدى الأقنعة يلجأ إلى الأسلوب التعبيرى .

وقـد كان من جـراء هذا التخـبط بين التـجسـيد الدرامى الواقـعى ، والإيهام بالمناقشـة الواعية ، ومحـاولة التأثير الشعورى عن طـريق المبالغة التعبيرية حـركياً وغنائياً ، أن فقد العرض وجهته ، واكـتفى بتقرير الحالة دون أن يناقشها أو يفسرها أو حتى يجسـدها درامياً .

ويمتد عـدم وضوح رؤية التنـاول فى هذا العرض إلى تجـاهل طبيـعة الجمهور الذى يتـوجه إليه . إن مسرح الجماعة الذى يشـمل مسرح القرية والحى بل والحارة مـسرح من نوع خاص لا يهـدف إلى التعبـير الفنى عن موقف الفنان الفكرى أو رؤيته وشعوره فقـط ، بل يمثل أيضاً نشاطاً ثقافياً

فنياً جماعياً يسعى إلى بلورة وتعـميق وعى ووجدان المجتمع الصغير الذى يخاطبه حيناً ويحاوره حيناً . فمسرح الجماعة أو المجتمع الصغير كما لمسناه فى تجارب هناء عبد الفتاح وأحمد إسماعيل وغيرهما من رواد مسرح القرية فى مصـر ، وكما نعرفـه فى نشاط فرقة (إنتـر آكشن) فى لندن ، وفـرقـة (إنتر بلاى) فى ليـدز ، أو فرقة (سكند سـيتى) فى برمنجهـام بانجلترا ، وفى فـرق أمـريكـا اللاتينيـة التى ذكرهـا د. سـميـر سـرحان فى كـتابه **تجـارب فى الفن المسرحى** - مسرح المجتمع الصغير هذا يستخدم صيغة مسـرحية تسمح بمشـاركة الجمـهور مشاركـة إيجابية منظمـة فى العرض ، ويختار مكاناً مسـرحياً يسمح بهذه المشاركة كالأندية العـمالية أو الساحات الشعبية أو القاعات العامة ، ويرفض تماماً شكل المسرح التقليدى . أما هذا العرض فقد افترض مـسبقاً عدم مشاركة الجمهـور رغم توجيه الحديث إليه أحياناً ، ولهذا ، وحـتى يصمت الجمهور ، ظهرت العصـا الشهيرة التى اصبحت ملمحاً ثابتاً فى العروض الشعبية .

ورغم ذلك فإن تجـربة فرقة الحسـينية تجربة هامـة ، بل وحيوية فى ظرفنا التاريخى هذا ، وهى جديرة بالتـشجيع مهما كانت مـثالبها ولذلك علينا أن نحـيى الجهـد المخلص والصادق الذى بذلتـه الفـرقة تحت قـيادة المخرجة الشابة بسمة الحسينى .



٤ التجريب بين حكمة الجنون وعمق البساطة وشعر الصمت

حين وجد هاملت نفسه فى عالم تقلصت رحايته ، وشاهت ملامحه، وأصبح الخلل قانونه ومنطقه ، هرب إلى الجنون بحثاً عن الحقيقة . وفى عالم الملك ليـر ، الذى أفسدته تركة الإقـطاع والديكتاتورية فجُنّ أخلاقـياً وصار العنف والخيـانة شرعه وناموسه ، كـان على الملك أن يرحل كحاج بحثاً عن الحكمة عبر بحار الجنون . وفى كلتا الحالتين انعكس خلل الواقع فى فسـاد اللغة وزيفـها ، فـحين يجن الإنسان ويمارس شرع الـغاب باسم العقل تضل اللغة فى دروب العبث المعـتمة وتتحول من أداة خلق وتواصل وتعبـير إلى سلاح للغدر والقـهر والتضليل . حين يحـدث هذا فى عالم مخـتل نجد كلمة زيف تقـتل عبد الفـتاح الجندى فى المسرحـية التى تحكى حكايته ، ويعلن هاملت - أمير حكمة الجنون - فساد كل الكلمات .

إن الثرثرة اللغـوية المطنبة فى **هاملت** ، وهى من أطول مسـرحيات شكسبيـر ، تخفى فراغاً روحـياً رهيباً جوهره الصـمت . وهكذا الحال فى مسرحية **لير** فقـعقعة السـلاح وصليل السيوف وطنين المؤامرات وصـهيل الطمع والشهوة ، ليست سوى جعجعة فارغة ، تفضح واقع الخلل والخواء والجنون . وتقضى الحكمة فى كل حـالة أن نُجنَّ حتى يصحّ عقلنا ، وأن

نصمت حتى تستقيم لغتنا . وما الجنون فى أبسط تعريف سوى انفصال عن الواقع المتعارف عليه ورفض له .

إن الواقع المختل الذى صوره شكسبير فى لحظته التاريخية الإنتقالية الصاخبة منذ أربعة قرون ، هو نفس الواقع الذى عبرت عنه أربعة عروض شبابية قدمت عام ١٩٨٨ : **حكاية عبد الفتاح الجندى** التى قدمتها جمعية المسرحيين للثقافة الجماهيرية بقاعة منف ، و**المارا - صاد** التى عرضها المسرح الحديث ، و**الإنسان الطيب** التى مثلها طلبة وطالبات الجامعة الأمريكية ، ثم عرضان فى أمسية هما **يموت المعلم ونوبة صحيان** قدمها المخرج حسن الجريتلى فى مركز شباب المنيل بالتعاون بينه وبين المركز الثقافى الألمانى. ولنبدأ بالحديث عن الجنون لننتهى بالصمت.

المارا - صاد وحكمة الجنون :

فى مسرحية **مارا - صاد** (وعنوانها الكامل هو **اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصلحة شارنتون تحت إشراف السيد دى صاد**) تناول الكاتب الألمانى بيتر فايس مفارقة حكمة الجنون ، وجسدها فى تشكيل درامى شعرى مركب ، يجمع عدداً من الأساليب المسرحية مثل الملحمية والبرلسك والفارس والبانتومايم ومسرح القسوة ، وانتظم هذه التقنيات المنوعة فى صيغة محورية هى صيغة المسرحية داخل المسرحية التى تمثل الحامل التشكيلى أو الهيكل المنظم للرؤية الجدلية ، الإنسانية والسياسية ، التى تطرحها المسرحية ، وهى رؤية

قطباها العقل والجنون . واختار فايس فكرة الثـورة موضوعة ومادته ، ففى لحظة الثورة التى تنهار فيها الأبنية المألوفـة المنظمة لحركة الفرد والمجتمع ، يكشف الإنســان عن طبيـعـته التى يمتـزج فيـهـا العنف بالرقة ، والقـوة بالضعف، والوحـشية بالمـثالية ، والجنون بالعـقـل ، والصـدق بالزيف ، والجد باللعب .

إن مسرحية مارا - صاد تجسد المثل القائل : خذوا الحكمة من أفواه المجانين ، فهى تصـور عرضاً مسـرحياً تقدمه مـجموعة من نزلاء مـصحة للأمراض العقلية أمام جمهور من العقلاء ، يتصدرهم مدير المصحة نفسه. وحين نصل إلى نهاية المسـرحية ندرك أن علينا أن نجن حتى نرى الحقـيقة وننطق بها ، وأن العقل فى أحـيان كثيرة لا يعنى سوى الإمـتثال للزيف وترديده . والمسرحـية داخل المسـرحية - تلك التى يمثلهـا المجانين والتى تنقلب من حـامل لمحور الجنون إلى حـامل لمحور العـقل فى هذه الجدلـية الفكرية - تستـقى بعض مادتها من التـاريخ ، مما جعل البعض يلصـقون بالمسرحـية كلها خطأ صـفة المسرح الوثائقى . فـمؤلف مسـرحيـة المجانين وأحد أبطالها هو الماركيز دى صاد ، وهو شخصية تاريخية حقيقية ، وكان كاتباً أرستقـراطياً عاصر الثورة الفرنسية وانضم لهـا بعد تحريره من سجن الباستيل ، وكان قد أودعه بتـهمة الشذوذ الجنسى (فهو الرجل الذى سمى مرض التلذذ بتـعذيب الغـير باسمـه وهو السادية) . وانتـهى المطاف بهذا الماركيز الذى مـارس الثورة إلى أبعد مدى ، وحطم كل القـيود والأعراف والمسلمات ، إلى مصـحة شارنتون للأمراض العقليـة ، ولم يغادرها حتى

وفاته بعد ١٤ عـامـاً . ويقال إن نابليون نفسه هو الـذى أصر على إبقائه فيـها ، وعـارض الأفراج عنه - هذا عن مـؤلف مسرحـية المجـانين . أما موضوعها فهو يستند أيضاً إلى التـاريخ إذ يصور اغتيال فتاة من النبلاء هى (شارلوت كـورداى) لأحد أعلام الثورة الفـرنسية وهو (جـان بول مارا) . لكن هذا الموضوع أو هذه الحادثة التاريخية لا تعرض أمامنا بصورة وثائقية، بل ولا تمثل قلب المسـرحية داخل المسـرحية . إن هذه الحـادثة تمثل إطاراً تاريخيـاً يطرح المؤلف من خلاله بمكر وذكـاء شديدين جـدلاً يمس جوهر الحياة ، ويرتفع بالتاريخ إلى درجة الفلسـفة ، وهو جدل الكلمة والفعل . الواقع والقول ، الشـعار والتحقـيق - وكم من جرائم ترتكب باسم المثل العليا ! لقد قال الروائى البـولندى الأصل ، الإنجليزى الجنسية ، جوزيف كونراد فى روايته السياسـية نوسترومو Nostromo ، التى استـقى مادتهـا من تاريخ ثورات وإنقلابات أمريكا اللاتينية ، قـال : «إن الشعار أو المبدأ يظل نقياً مضـيئاً يسبح فى سماء المطلق مـا لم تمسه يد الإنسان .. إذ عند التحقيق ننتقل من المطلق إلى النسبى ومن براءة الغاية إلى جرم الوسيلة» . وهذا أيضاً ما يشغل بيتر فايس فى مسـرحيته هذه . إن بيتر فايس يختلق لقاءً وهمياً بين (دى صاد) ممثل الثورة الفردية الفوضوية و (جان بول مارا) المؤمن بالثورة الاشتـراكية والعنف الجماعى ، وكـلاهما راديكالى النزعة ، ويقيم جدلاً وهمـياً بينهما حـول نظرية الثورة ، لكن هذه المناظرة الفكرية سرعـان ما تشتبك مع عنـاصر العرض المحيطة بهـا ، التى تشـكل تجـربة الثورة وواقعهـا الدموى . ويفجر الإشتباك جـدلاً من نوع آخر يمثل تعليقاً

ســاخراً علــى المناظرات الفكرية بين مــارا ودى صاد ، وهــو جدل المبــدأ والتحقيق ، أو الشعار والتجربة .

إن مسرحـية **مارا - صاد** تمثل فى مجـموعهـا دعوة لإمتـحان كل الشعارات المرفوعة ، والنظريات المطروحة ، من ليبرالية معتدلة (تلك التى يمثلها دوبربيه) إلى ليبرالية متطرفة (ورمزها دى صاد) ، ومن اشتراكية إلى ماركسية (مارا وجاك رو) ، ومن مثـالية رومانسية ، روسووية ، (شارلوت كـورداى) ، إلى ديكتاتوريـة مطلقة مـدنيـة (روبسبـيـير) ، أو عـسكرية (نابليون). كذلك تحمل المسرحية دعوة صريحة إلى إعادة النظر فى أفكارنا عن العـقل والجنون . فالمجـانين فى المسـرحيـة يفضـحون جنون اللعـبـة السياسـية والواقع الدموى المتقنـع بالمثل والمبادىء ، فنرى فى جنونهم كل الحكمة ، بيـنما يدخل مدير المسـتشـفى العاقل بين الحين والآخـر ليوقف العرض مـحتـجاً على تعرية الحـقائق وفـضح الجنون الإجتـماعى والخلل السيـاسى ، وليكسر الإيهـام حتى لا يعـرى وهم الفن «المجنون» الأوهام والأكاذيب التى تهيمن على الواقع «العاقل» . إن كسر الإيهام هنا فى إطار المسرحية داخل المسرحية هو عكس الـهدف البريختى من كسر الإيهام . إن بريخت يوظف كـسر الإيهام لينبـهنا إلى غرابة وجنون الصـورة الواقعـية المطروحة ، وليسـتنهض رغبتنا فى تغيـيرها: فجنون الصورة الواقـعية عند بريخت يتقنع بالعـقل . أما بيتر فايس ، فـيستخدم كـسر الإيهام المتكرر لينبـهنا إلى صدق وحـقيقـة الوهم الفنى المعـروض أمامنـا فى مـسرحـية المجانين، وإلى زيف الواقع وجنونه .

ولقد تصـدى محمد عـبد الهادى لهـذا النص الصعب المركب بروح الفارس المغامر وقدم رؤية إخراجية مبدعة ، تتخطى مجرد التنفيذ ، وحافظ فى إبداعه التشكيلى للعرض على جوهر النص ، بل وتخطى هذا إلى إقامة جدل جوهرى مع روح اللحظة التاريخية الراهنة هنا فى مصر الثمانينيات ، بكل حيرتها وتناقـضاتها . وإذا كان المثل الشعبى المصـرى الصميم يقول «الشاطـرة تغزل برجل حمـار» فقـد غزل مـحمد عـبد الهـادى مع الفنان الموسيـقى إنتصار عبـد الفتاح بأقل الإمكانات المادية عرضـاً رائعاً بحق ، كانت خـيوطه الصـادقة الأصيلة شـباباً هم أمل المسـرح المصرى ومـعقـد رجائه: على خليفة وأحمد مختار وعزة كامل و عبد الله الشرقاوى ومحمود حمـيدة وأستـاذة الأداء الداخلى السهل المتـنع (على صغر سنهـا وحداثة عهدها بالتمثيل) عزة الحسينى .

كان على مـحمد عبـد الهادى أن يغزل بسـبعة ممثلين عـرضاً يتطلب عشرين مؤدياً ، فـارتكن إلى على خليفة وأحمد مخـتار وعزة كامل (نظراً لظروف خاصة قامت ، عبيـر لطفى ، بقية أيام العرض بالدور المشار إليه بدلاً من من عـزة كامل) وأسند إلى كـلّ منهم عدداً من الأدوار ، فـشكل هذا الثالوث كتلة أدائية قـوامها التحول الدائم ، والحركة العنيفـة الصاخبة والإنتقالات المفـاجئة ، والنبرة الصوتيـة العالية - كتلة تتـقابل وتتراسـل إيقاعياً مع ثالوث عـزة الحسينى ، ومحمود حميـدة ، وعبد الله الشرقاوى الذى انفرد كـل منهم بدور واحد وشخـصيـة ثابتة ، والتزمـوا فى أدائهم بالحركـة الهادئة - المتـرنحة أو الآلية أو المنـومـة - وبالطبقـات الصـوتية

العميقة بدءاً بـفحيح الهمس فى أداء محمود حميـدة - أى بطبقة «الباص» (Bass) العميق ، ومروراً «بـباريتون» عبد الله الشرقاوى وكـونترالطو عزة الحسينى . وأنشـأ تقابل ثالوثى العرض هذين جدلاً صوتياً وحـركياً لعب دوراً حيوياً فى تشكيله معنى ومبنى .

وأدى دمج الأدوار إلى تكثيف عـمق مفارقة حكمـة الجنون ، إذ أكد جنون قائد المتفرجين العقلاء ، وهو كولمييه مدير المستشفى (الذى قام بدوره على خليـفة إلى جـانب أربعـة أدوار أخرى) وجنون جـمـيـع المتفـرجـين العقـلاء، خـاصة وأن محـمد عبـد الهادى اختار تشـكيلاً دائرياً لجلـوس جمهوره . وجعل أفراد الجمهور جميعاً يرتدون «مرايل» المجانين البيضاء ، فحول فضاء العـرض إلى دائرة مغلقة متصلة يصعب فيهـا تمييز العقل من الجنون .

ووسط هذه الدائرة المغلقة وضع محـمد عبد الهادى مفـتاح عرضه ، ورمزه الشامل المهيمن ، وهو المقصلة . إن المقصلة تحتل مركز دائرة مغلقة يقع على طرفى قطرها الأفقى الثـابت (مارا) فى حوض استحمـامه الدموى من ناحية ، و (دى صاد) عـلى برميل قمامته من ناحـية . وجعل المخرج المقصلة هى المحـور المنظم للحركـة سواء جاءت دائريـة ، كما فى رقـصة الموت ، أو بيضاوية أفقية ، كمـا فى التفاف دى صاد حول مارا ، أو فى صورة تقاطعات رأسية مستقيمة أو مائلة مروراً بمركز الدائرة . وهكذا غدت المقصلة مركز حركة عالم العرض وروحه المحركة ، وأكد المخرج هذا الثقل الدلالى للمقـصلة من خلال استخـداماتها المنوعـة والمتناقضة (كمـقصلة ، ومنبر خطابه ، ومقعد فى حديقة ، وشـرفة ، وحاجز ، وطبلة وحشية).

إن المقصلة التى تمثل مـركز دائرة فضاء التشكيل هنـا ، تجسّد فى سكونها وثباتها المادى ، وتحولهـا الدلالى الدائم ، الذى يجمع كل المتناقضات فى كيان واحد ، رؤية العرض ومعناه ، ومبدأه التشكيلى الحاكم .

وقد بدأ عبد الهادى عرضه بنبرة ساخرة ، إذ ظهر انتصار عبد الفتاح فى أردية المجانين ينشد كورال الحركة الرابعة من سيمفونية بتهوفن التاسعة التى استلهم فيها قصيدة للشاعر الألمانى شيللر عنوانها الأصلى نشيد الحرية (An die Freiheit) ، وكـان قد كتبـها عام ١٧٨٥ قبل الثورة الفرنـسية بقليل ، ثم غير عنـوانها فيما بعـد إلى نشيد الفـرح (An die Freude) هرباً من الرقابة السياسية حين بدأت الأنظمة الأوربية الرجعية تصادر كلمة الحرية بعد إنتشار المد الثورى . وتلخص هذه الإفتتاحية التى أبدعها انتصار عبد الفتاح فكرة الثورة التى تطرحها المسرحية ، وتقدم تعليقاً حزيناً ساخراً - إذ يؤديها مجنون سجين - على الهوة بين شعار الحرية الذى رفعته الثورة الفرنسية وواقع الديكتاتورية العسكرية الغازية الذى حققه نابليون . وتنتهى المسرحية بنهاية تتسق مع بدايتها حـيث اختار عبد الهادى أن يخالف نهاية النص الأصلى الملحـمـيـة ، التى تظهـر فيـها صـورة (نابليون) ، وخـتم المسرحية بنوبة ضحك هستيرى متصاعد ينتاب الجميع ، وتنتقل عدواه إلى الجمهور، يـعقبها إظلام خاطف . ولا نسـتطيع أن نختم الحديث عن هذا العرض المتـميز آداء وتـشكيلاً دون أن نشيـر إلى الطاقة الإبداعـية للفنان الشاب انتـصار عبد الفـتاح . لقد صـمم هذا الفنان رؤية صوتية إبداعـية متميـزة للعرض من أبسط المفردات (خرطوم يلف فى الهواء فـيحدث أزيزاً

مخيفاً ، ومثلث معدنى ، ومفرمة وطبق من الصاج وملعقة ، ومقشة ذات يد خشبية طويلة ، ودمية موسيقية وأكسيلفون وهارمونيكا مما يستخدمه الأطفال) وجاءت رؤيته الصوتية مكملة للتشكيل البصرى والحركى للعرض، ومتناغمة معه، مؤكدة روح الغموض، والالتباس والمفارقة، ونبرة التهديد والرهبة التى تسوده، وتقربه بصورة كبيرة من مسرح القسوة .

الإنسان الطيب وانفصام الشخصية :

وإذا كان رفض الواقع والإنفصال عنه هو الركن الأول فى تعريف الجنون ، فإن إنفصام الشخصية أو (الشيزوفرينيا) - أى إنقسام الإنسان على نفسه - تحت ضغط خلل الواقع - هو ركن الثانى . وقد اختار شاب الجامعة الأمريكية فى مصر هذا المعنى وأبرزوه فى عرضهم الجيد لمسرحية بريخت **الإنسان الطيب** من ستشوان ، وكان المسرح المصرى قد عرضها فى الستينيات ومثلت السيدة سميحة أيوب دور البطولة فيها .

وفى هذه المسرحية يستخدم بريخت حيلة مسرحية شائعة - خاصة فى المسرح الكوميدى - وهى حيلة التقنع ليقدم من خلالها تعليقاً ساخراً مريراً على علاقة النظام الأخلاقى بالواقع الاقتصادى ، يذكرنا بكلمات شكسبير الشهيرة التى طرحها على لسان الملك لير فى جنونه ، قبل بريخت بقرون ، حين قال :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية .

أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماماً
إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب
انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء
ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد
أن قشة فى حجم حقلة الصباح تستطيع أن تنفذ إليها .

(الملك لير الفصل الرابع -المشهد السادس- الأبيات ١٥٠-١٥٦) .

إن رغبة فتاة ستشوان الفقيرة شن - تى فى فعل الخير تصطدم بشرع الغاب الذى يحكم واقعها الرأسمالى الذى يُكتب فيه البقاء للأقوى والأشرس لا للأصلح والأرحم . وتحت وطأة هذا الواقع تصاب شن - تى بانفصام فى الشخصية يجسده بريخت بصورة مسرحية فكاهية ممتعة - فقد كان رجل مسرح أولاً وأخيراً رغم إلتزامه الإشتراكى - فيحول الشخصية الواحدة إلى شخصيتين هما شن - تى وشوى - تا أو ابن العم الذى تخترعه الفتاة لتختفى وراءه وتحتمى به . إن واقع شن - تى الرأسمالى الشرس يضعها فى موقف الاختيار الصعب بين الخير والبقاء ، ولأنها لا تستطيع أن تختار تنفصم شخصيتها تحت وطأة الموقف الصعب - أى يصبح الجنون هو الحل الوحيد أمامها .

وقد نجح المخرج الهولندى الأصل الأمريكى الجنسية والتر أيسلنك فى إبراز الأبعاد المسرحية الصرفة ، والشعرية الفكهة الساخرة ، التى تميز فن بريخت ، فقدم عرضاً ملحمياً يبتعد عن الجفاف والدعائية والتعليمية المباشرة التى يقرنها البعض بالمسرح الملحمى . إننا كثيراً ما ننسى فى غمرة

الحديث عن النظرية الملحمية البريختية فى المسرح أن بريخت كان شاعراً ورجل مسرح وفناناً بالدرجة الاولى ، وأن كسر الإيهام لديه لا يعنى أو يضمر التخلى عن المتعة المسرحية الفنية الصرفة .

إن دعوة بريخت إلى الإشتراكية تنبع من إنسانيته الفياضة وسماحة وعيه وحبه للبشر ، وتعبر عن نفسها دائماً فى إطار سحر المسرح وروح الفكاهة وشعرية الكلمة . وكم أتمنى لو قدم هذا الفريق المتميز من الهواة هذا العرض باللغة العربية حتى يصل إلى جمهور أكبر ، خاصة وأنه عرض لا يتطلب لتحقيقه إمكانات مادية كبيرة .

وفى إعداده لهذا العرض إلتزم المخرج أيسلنك بنص المسرحية المعروف باسم نص سانتا مونيكا الذى أعده بريخت عن نصه الأصلى عام ١٩٤٣ على أمل عرض المسرحية فى أمريكا - وكان النص الأصلى قد عرض لاول مرة فى نفس العام بمدينة زيورخ . وفى إعداده لنصه حذف بريخت مشهدين كاملين وجزءاً كبيراً من مشهد ثالث ، وحذف أيضاً أغنيتين وخمس شخصيات ، وأدخل عنصر الاتجار بالمخدرات .

وفى عرض الجامعة الأمريكية وضع الموسيقى لارى كاتلين ، وصمم الإضاءة والديكور د. حامد محمد على ، وقام بالتمثيل نخبة متميزة من طلبة وطالبات الجامعة ، قادتهم بإقتدار جليلة نوار التى لعبت دورى شن - تى وشوى - تا ، وصادق رضا الذى أدى دور الطيار العاطل ، وتميز ثلاثى الآلهة بخفة ظله وطاقاته الصوتية العريضة .

ورغم تنوع اللكنات الشديد فى نطق اللغة الإنجليزية بين اللكنة البريطانية والأمريكية والمصرية ، والذى عادة ما يمثل نقطة ضعف فى العروض الواقعية التى يقدمها مسرح الجامعة ، إلا أن إختلاف اللكنات فى هذا العرض جاء مؤازراً له ولعب دوراً هاماً فى إحداث التغريب اللازم حتى ندرك خلل الواقع المطروح وجنونه .

كلمة تقتل عبد *الفتاح الجندى*:

فى ترحالها عبر أقاليم الوادى حطت فرقة صغيرة من فرق الثقافة الجماهرية الرحال ليلة فى العاصمة وقدمت لنا هى قاعة منف عرضاً باهراً جمع بين عمق المأساة وبساطة الحدوتة وصرامة الفن الرفيع . أما الفرقة فهى الشعبة التجريبية الجوالة لمسرح السامر التى تحمل اسم جمعية المسرحيين ويقودها عباس أحمد وسمير عبد الباقى وآخرون ، وأما العرض فكان **حكاية عبد الفتاح الجندى** الذى أعده وأخرجه سلامة حسن عن نص شعرى درامى عامى لزكى عمر ، وألف ألحانه وغناها فنان موهوب حقاً هو أحمد خلف واشترك فى أدائه الفلاح المصرى الأصيل **محمد أحمد** فى دور الجندى مع **علاء قوقه وفاروق الباجورى ومصطفى أبو الخير وضياء الخميسى والصوت القوى المعبر أمانى إبراهيم .**

وإذا كان واقع مجتمع التجارة ورأس المال قد أصاب إنسان بريخت الطيب بعلة الجنون أو الإنقسام والتمزق ، فإن واقع استغلال الفلاح فى

كفر الأعجر يسحق بطل زكى عمر . فمأساة عبد الفتاح الجندى تتلخص فى أنه رجل يحيا العمل كقيمة ، بينما يتاجر مجتمعه بالعمل كسلعة . ويضطر الجندى تحت وطأة الحاجة إلى عرض عمله فى سوق البيع والشراء بأبخس الأثمان لكنه يظل دائماً أبداً يمارسه كقيمة ، ويرى فيه كيانه ورجولته ومبرر وجوده . ويظن عبد الفتاح الجندى أن المجتمع الذى يسرقه مادياً سوف يتعفف من سرقته معنوياً ، أو أن القيم المعنوية يمكن أن تحيا فى ظل قيم اقتصادية فاسدة . لكنه يكتشف خطاه حين يجد نفسه فى لحظة يُسلب قيمته وشرفه كرجل وإنسان بكلمة واحدة كاذبة هى «مهمل» . ولا يتحمل الرجل صدمة هذه السرقة المعنوية فينهار كشجرة كافور عتيقة مزلزلاً أرض الواقع الفاسد من حوله .

إن حكاية عبد الفتاح الجندى تقيم جدلاً بين النظام الأخلاقى والنظام الاقتصادى ، وتطرح ضرورة تحقيق العدل الاقتصادى كشرط لاستقامة القيم المعنوية ولضمان صدق الكلمة وشرفها . وقد اختار المؤلف فى صياغة رؤيته هذه شكل الرواية الشعبية مطوراً عنصر التشخيص المُضمر فيها من خلال عدد من اللقطات الاسترجاعية التمثيلية بحيث يتشكل العرض أمامنا عن طريق الإزدواج الدائم بين السرد والتشخيص ، والحاضر والماضى ، وتداخل صوت الراوى (الزاكى) مع صوت موضوع الرواية - أى الجندى.

وينقسم العرض إلى وحدتين تشكيليتين متكاملتين : الأولى تحكى عن الجندى من خلال قصة الراوى وتمثل فعل سرد لا يكتمل ، بل ويفشل ،

وذلك لإنفصال الراوى (الذى صعد إلى طبقة المثقفين) عن جذوره التى يمثلها الجندى . ويتجسد فشل السرد فى صمت الجندى وحيرة الراوى المثقف أمام هذا الصمت . وأما الوحدة الثانية : فهى فعل السرد المكتمل الذى يتحقق عن طريق تبادل الأدوار إذ يتحول الراوى المثقف (زكى) إلى مستمع ويضطلع الجندى بدور الراوى .

وفى الوحدة الأولى من العرض تتحقق ازدواجية التشكيل وفق منطق التوالى - أى الانتقال السريع من السرد إلى التشخيص ومن الماضى إلى الحاضر ، أما فى الوحدة الثانية فنجد الإزدواج يتخذ شكل التداخل والإشتباك مما يميز هذه الوحدة بالكثافة الشديدة . ففى هذا الجزء يلتقى الجندى بالراوى بعد قطيعة، ويتكلم بعد طول صمت ، ويتحول إلى حامل مزدوج لعنصرى السرد والتشخيص - أى إلى راو وممثل ، أو إلى ذات وموضوع ، فيحقق اشتباك وتداخل الماضى والحاضر إذ يضع المشاهد التمثيلية التى تمثل الماضى فى سياق فعل السرد الحاضر . ويحقق هذا التداخل التشكيلى فى نهاية هذه الوحدة مفارقة موت الجندى فى حياته ، إذ نراه أمامنا فى الحاضر يروى عن اغتياله وموته المعنوى فى الماضى ، ويعايشه مرة أخرى فيصل به إلى ذروة الموت الجسدى . إن إنهيار الجندى أمامنا على خشبة المسرح هو إنهيار مادى ومعنوى ، يتم فى الماضى والحاضر فى آن واحد . وربما فسرت لنا كثافة التشكيل الفنى هنا عمق الأثر الشعورى الذى يحدثه إنهيار هذا الرجل الشامخ والذى يقترب من جلال المأساة . إن عرض **حكاية عبد الفتاح الجندى** يمثل المسرح

المصرى الشعبى فى أرفع صوره ، وكم أتمنى أن يغزو كل الساحات والمدارس ، فهو عرض يرفع شعار قيمة الإخلاص والإجادة فى العمل، ويلتزم بهذه القيمة ويجسدها فى كل مفردة من مفرداته .

يموت المعلم ونوبة صحيان :

ومن جحيم الواقع وسعير جنونه ننسحب مع الفنان المثقف حسن الجريتلى إلى عالم يلفه الصمت ، وتسوده آلية الحركة ، وتحكمه لعبة التسلط . إن سيناريو **عرض يموت المعلم** الذى أعدته منحة البطراوى عن نص للكاتب النمساوى بيتر هاندكة ، الذى يضعه النقاد فى زمرة كتاب العبث، ينتهج أسلوب أفلام السينما الصامتة ، ويجعلنا نشعر فى العرض وكأننا نشهد واحداً من هذه الأفلام يتم عرضه أمامنا بسرعة بطيئة. ويطرح هذا السيناريو فى سلسلة من المتتاليات الحركية والتشكيلية دراما تبادل الأدوار فى علاقة قوامها الرغبة فى السيطرة بين معلم وصبيه . وقد انتهج حسن الجريتلى فى إخراجه لهذا النص أسلوباً تعبيرياً قوامه التبسيط والتنبيط والتضخيم ، واعتمد فى تشكيل عرضه على جدليات السكون والحركة ، والإسراع والإبطاء ، والضوء والظل ، والألوان الساخنة والباردة، ونظم هذه الجدليات التشكيلية فى إيقاع دقيق محسوب كان أبرز جوانب هذا العرض المتميز .

وإذا كان ثمة رسالة تتبلور من هذا العرض الذى يشبه الشعر فى طاقته الإيحائية الكثيفة وتعدد دلالاته ، فهى تفاهة لعبة التسلط وعبثيتها الخاوية .

وتتأكد هذه الرسالة على مستوى الصورة طول العرض في ملابس وأقنعة المعلم وصبيه التى تقربهما من شخصيات البلياتشو التى نألفها فى السيرك.

وكان عرض **يموت المعلم** هو الجزء الأول فى أمسية حسن الجريتلى المسرحية فى مركز شباب المنيل . وأما الجزء الثانى فكان مونودراما بعنوان **نوبة صحيان** أعدتها المجموعة المشتركة فى العرض عن نص إيطالى من تأليف الكاتب الشهير داريو فو بالإشتراك مع فرانكا راهما وتمت صياغته فى لغة عامية حية متوثبة . وقامت بتمثيل هذه المونودراما الموهبة المسرحية الجديدة الرائعة عبلة كامل التى تثبت فى العرض تلو العرض تمرسها فى فنون الأداء المختلفة ، وقدرتها على الإنتقال المبهر المفاجىء والمقنع تماماً من حالة شعورية إلى نقيضها بكل البساطة واليسر . **ونوبة صحيان** هى خير ما نختم به حديثنا اليوم ، فهى صيحة إحتجاج صاخبة مشرقة على كآبة الواقع وآليته تحمل حلماً بخلاص الإنسان من روتين الإستلاب فى مجتمع الرأسمال وتلخص الخيوط الدرامية والتيمات التى رصدناها فى العروض السابقة . فهنا نرى الوجه الآخر القبيح للعمل الذى يقابل ويناقض الوجه المشرق الذى طرحه عبد الفتاح الجندى ، ونلمس واقع الإستلاب والإغتراب فى المجتمع الصناعى وأثره المدمر على العلاقات الإنسانية الحميمة . ورغم كآبة الصورة المطروحة للواقع إلا أن جرعة الفكاهة العالية التى تغلّف حديث هذه الأم العاملة المطحونة إلى طفلها الرضيع مرة وزوجها النائم مرة ، تفصح عن عظمة الإنسان ومرونته ، وقدرته دائماً وأبداً على مقاومة الإستلاب والقولبة ولو عن طريق الحلم .

إن مسرحية **نوبة صحيان** تبدأ بالبحث عن مفتاح مادى واقعى ولكن ما أن يبدأ البحث ومحاولة التذكر حتى ننتقل من واقع الشخصية المادى إلى عالمها الداخلى ، ويتحول المفتاح دراميا إلى مفتاح معنوى لشخصية البطلة وحياتها وواقعها . ويتأكد هذا البعد الدلالى للمفتاح فى النهاية ، إذ بمجرد أن تعثر عليه البطلة تجد المهرب ، وتخرج من دائرة الآلية اليومية القائلة إلى رحابة الحلم بعالم يتحرر فيه الفرد نهائياً من أنماط الاستلاب الآلية الطاحنة . ويتميز عرض **نوبة صحيان** ببناء فنى دائرى محكم يتطابق فيه الزمن الدرامى - أى الزمن الخيالى الذى تستغرقه الأحداث فى عالم المسرحية - مع زمن العرض الواقعى ، وهو نصف ساعة. ويتخلّق هذا البناء الدائرى من اصطدام وإشتباك أسلوب الإسترسال والتداعى الحر الذى يميز المونولوج الداخلى (الذى لا يعترف بالزمان أو بالمكان) بأسلوب الطرح الواقعى الذى ينحو إلى تثبيت المكان وتأكيده وتحديد الزمن . ويجسد جدل الأسلوبين فى البناء الفنى للعمل معناه وصراعه المحورى ، وهو صراع حلم الحرية مع واقع القهر المادى ، وصراع الفرد مع الأنظمة الحاكمة المتسلطة .

وأخيراً فإن العروض التى تحدثنا عنها هنا تطرح سؤالاً عاماً : ألدينا حقاً أزمة مسرح أم هى أزمة إطلاع وإعتراف ومتابعة وتشجيع ؟ أهناك خلل ما يعمينا عن واقع الإبداع الشبابى فى مصر الآن أو يدفعنا إلى إنكاره؟



٥

«مشهد من الشارع»
صرخة فى وجه العصر

فى أزمنة الشدائد قد يفقد الإنسان العـديد من حقوقه المشروعة ، لكن ثمة حاجات أساسـية ، بيولوجية ونفسية ، لابد منها للفـرد حتى تستقيم آدميته وتتحقق إنسانيته ، وإلا إنهارت الأمة ، ووئد المستقبل فى الأرحام . وربما كانت أهـم تلك الحاجات الأسـاسيـة هى حق الرجـل فى أن يكون رجلاً وحق المرأة فى أن تكون امرأة بالمعنى الحقـيقى للكلمة . وعن معنى الرجولة والأنوثة يقول كاتبنا يوسف إدريس :

«الرجل رجل لأنه شهم وكـريم وشجاع ، ومضح ومغـيث للملهوف وواقف بجوار المظلوم . . والمرأة امـرأة لا بحسبـها ودلالها وأنوثتـها وإنما بعملها الأعظم فى أن تكون الأم الأعظم لبشرية أرقى ، فالأمومة كالرجولة ليسـت صفة ولكنـها قيم ، درجـات عليا من السلـوك البشرى العـاطفى والعقلى وحتى الجسدى ، بها تفـرد الإنسان ، وعلى هديها وصل إلى قمة فى التطور جعلته أسمى حى فى الوجود» .

وفى عرض **مشهد من الشـارع** الذى قدمتـه الكتيبة الفـدائية التى نعرفها باسمها الحركى، وهو الفرقة النموذجية المركزية للثقافة الجماهيرية ، والتى تمثل شعبة التجارب طليعتها ، ويقودها الأب الفنان المناضل الأصيل

عبـاس أحمد ، فى هذا العـرض الرائع الذى يعد واحـداً من أفضل وأبرز عروض هذا العـام ، تجسد لنا باقـة رائعة من شـباب مصـر تلك المعانى، فتصـور لنا كيف يكون الحال حين يفقـد الإنسان آدميته ، وتغـدو الأمومة رفاهيـة ، وقتل الأجنة فى البطون رحمـة ، وتستحيل الرجـولة ، وتصبح الأسرة نكتة مريرة ، والزواج رفقة فراش منهك عقيم .

يبدأ العرض بفرقة ممثلين (شادية حسنى ، سيد زكى ، حمد السيد ، علاء عـبد الرحمن ، وأحـمد خلف) تحـاول تقديم مسـرحية تقـليدية فى مجمـوعة من المشاهد الهزليـة التى تسخر فى باطنها وأسلوبـها من المسرح التقليدى ، ثم يقترح أحمد الممثلين تمثيل مشـهد حادثة حقيقية شهدها فى الشارع - عربة فارهة تصدم مواطناً عادياً يمشى مع زوجته . وبعد إعتراض توافق الفرقـة ، ويبدأ التحقـيق المسرحى فى الحادثة على النهج البـريختى الذى يرفض التقمص والإندماج ، ويسـعى إلى الوصف والتحليل والتأمل لإكتشاف أسباب الظاهرة .

ورغم جرعـة الفكاهة والضـحك ، ورشاقـة الروح وحيويـة الإيقاع والحركـة التى تميـز هذه المشاهد البـريختـية ، إلا أن صـورة الواقـع التى تتكشف لنا تدريجياً فى تلك المشاهد هى صورة كئيبة مفزعة مروعة - إنها صورة واقـع يحتضـر الأمل فيـه كل يوم ، ويدفن فى الصـدور ، فتـغدو الأرواح أكفاناً ومقابر ، وتتـشوه كل المعانى ، وتموت فينا كـل يـوم ألف مرة ، ويمشى العدل مـصلوباً بيننا أو ثقيلاً فى أكفـانه . ويلخص الشاعر محـمد عليوه هذه الصـورة فى بيت شعـرى بليغ يترنم به صوت مـصرى

عذب قوى ، هو صـوت أحمد خلف ، فى لحن شجى مـوجع من ألحانه العديدة ينتهى به العـرض ، ويتردد كالصدى فى جنباته ، كـما يتردد فى جنبات النفس طويلاً بعد العرض ويظل يوجعها :

«وكل شىء بيموت بيكفنونى معاه» .

إن هذا العرض يمـثل صرخة جـيل بأكمله - شـباب تعلمـوا وحلموا وعملوا ثم وجـدوا أنفسهم وقد فـقدوا أبسط حقوقهـم الآدمية ، وهى أن يكون الرجل أباً - أى رجـلاً بالمعنى الذى قـصـده يوسف إدريس ، وأن تكون المرأة أماً - أيضاً بالمعنى الذى حدده كاتبنا الكبير . لقد بلغت الشدة مداها ، وعلينا أن نصرخ ، وإذا كان الإحتجاج قيـمة إيجابية ومقاومة فما أروع أن يأتى الإحتجـاج متقداً بروعـة الفن متوهجاً بصدقـه . لقد بكيت فرحة بهـذا الشباب العظيم فى حبه لمصـر وللمسرح وللحياة ، فـقد كانوا جميعـاً باقة أمل رغم كآبة الواقع وآلام المواجهة وصعـوبة التحدى ، وكان العرض شهادة ميلاد لفنان جديد هو صالح سعد تخبط طويلاً فى شكليات التجريب لكنه وصل أخيراً إلى بداية طريقـه الحقيقى ، ونجح فى أن يغزل آلامه وآلام جـيله فى نسيج مـصرى رائق ، وتجـربة فنية رائعة بـحق تعد بمستقبل فنى كبير .

❁ ❁ ❁

٦ فرقة السرادق و «زفة المحروسة»

لكل إقليم من أقاليم مصر قصصه وحكاويه التى تضرب بجذورها فى أعماق الذاكرة الشعبية ويتناقلها العجائز عبر الأزمنة . وفى إقليم الفيوم يحفظ لنا التراث حدوتة تعود أصولها إلى عصور الفراعنة ، وتحكى عن ديك مسحور يظهر فى أوقات نادرة على شاطىء بحيرة قارون ويحمل مفتاح الكنوز الراقدة فى أعماقها . وإذا نجح صاحب الحظ السعيد فى الإمساك بهذا الديك وذبحه وتخضب بدمه تنفتح أمامه أبواب الكنز المرصود . ولا يحكى الناس فى الفيوم عن الديك العجيب فقط ، بل يحكون أيضاً عن تمساح البحيرة المقدس الذى نجح فى إغراق أمير المقاطعة اليهودى الظالم حين كان يستحم فى البحيرة فخلص الأهالى من بطشه وشره ، وربما كان هذا الأمير القديم أحد إخوة يوسف الذين نزحوا إلى مصر بعد علو شأنه فيها .

كانت قصة الديك المسحور وتمساح البحيرة هى نقطة البداية فى الفرجة الشعبية الممتعة التى قدمتها لنا تجربة مسرح السرادق التى يشرف عليها الفنان الموهوب المثقف صالح سعد ، وهى تجربة تسعى إلى خلق مسرح شعبى بسيط متجول ، هدفه استلهام التراث المصرى فى شتى تجلياته - الفرعونية والقبطية والإسلامية والعربية - وتثوير مفاهيمه .

جلسنا فى سرادق بسيط مستطيل ، أخضـر اللون ، مفتوح للسماء ، فى ساحة مركز شباب المنيل . كانت ليلة رمضانية منعشة النسيم ، وتحلق المتفـرجون داخل السرادق حـول ساحة العـرض المستطيلة - رجـال ونساء وشبـاب وأطفال من جـميع الأعـمار فى مـهرجـان من الألوان والملابس الشعـبية والعصـرية ، وجلسنا فى إنتظار العروس - المحـروسة - لنشـهد زفتـها . كانت رائحـة البخـور تعبق المكـان وتـنبعـث من مبـخرتين على جانبى إبريق فخارى من أباريق السبوع ، يحمل شموعاً ، ويتوسط صينية ترقد مـزهوة أعلى مصطبة صـغيرة ، أمام كـوشة العروس ، التى زانتـها الرسوم الشعبـية البهيجة المحببـة ، وأمام الكوشة الخشبية البيـضاء ، إمتد بساط كـتانى مسـتطيل إلى الطرف الآخر من السرادق الـذى تسكنه منصة مرتفعة ، تشغل خليفتها شاشـة بيضاء ، تذكرنا بشاشة السينما ، وخيال الظل ، وتُرصِّع قاعـدتها صور لأبطال الـسير الشـعبيـة - عنتره وأبو زيد الهلالى والزير سـالم ، وتعلوها لوحة قمـاشية مرسـومة تحمل موتيـفات شعبية منوعة، فنجد فيها الهلال والعروس والفارس المشرع السيف ، وتجد الكف أو «خمسة وخـميسة» التى تتوسطها عين حـورس الفرعونى ، وتجد الطائر الذى يرمـز إلى الروح ، وحمـام الريف يحلق فوق العنـقاء ، أو الحصان المجنح ، وفوق النخيل الباسقات وصورة الفلاح المصرى بطاقيته المعهودة، وعلى جوانب السرادق الأخضر نثرت رسومات شعبية موحية - للقطة الفرعونية المقدسـة ، وللأسد الذهبى ، وللديك المسحور ، والفارس المغوار وهلم جرا .

وفجأة يدخل الراوى ، ونجد أنفسنا نغوص فى عالم الأسطورة والحدوتة الشعبية ، ثم تدخل المحروسة ، ولا نجد زفة - بل حلقة من النخاسين ، والعروس تبحث عن عريس - عن رجلها وبطلها المنقذ وتنعى غيبة الرجال ، ويتحول الراوى - وجيه عجمى - إلى درويش مشعوذ يحكى عن الأبطال والديوك والتماسيح بينما تحمل المحروسة - أمانى إبراهيم - عروسة قطنية صغيرة على هيئة تمساح أخضر ، ووسط دخان المباخر وأبخرة الكلمات المنغّمة المتدروشة وصهد أهات المحروسة التى تذكرنا بعديد ندابات صعيد مصر - وسط صليل السلاسل التى تكبل المحروسة وفرقعة سياط النحاس - عبد الفتاح البلتاجى - يظهر الفلاح الفصيح حمدى السيد مرتدياً لباس ابن البلد المصرى الأصيل - الجلباب المخطط والطاقية - ويعلن عن رغبته فى الزواج من المحروسة ويؤكد أهليته لذلك . لكن المحروسة المجبوسة فى أبخرة الدراويش وغيوم الخرافات وضباب أساطير البطولات الحربية الفردية تشك فى مزاعمه ، وترسله فى رحلة اختبار - شأنه فى ذلك شأن أبطال الحواديت الشعبية .

ويخلع الفلاح المصرى الفصيح جلباب الخباز ، ويرتدى لباس الفلاح، ويذهب ليقتل الديك المزعوم حتى تنفتح له كنوز قارون ، بينما تجلس العروس فى كوشتها ترقب مسعاه ، ومعها الدرويش يحوقل ويبسمل . لكن الخلاص ليس فى ديك أو تمساح أو كنز مرصود ، ففى اللحظة التى يمسك فيها محروس الخباز / الفلاح بالديك الوهمى ويقتله ، تتولد الحقيقة التاريخية - حقيقة الحاجة والحرمان وتاريخ الاستلاب

الطويـل من خـلال ذكرى طارئة : فـمحروس يـتذكر وهو يقـتل الديك العجيب كيف صعد ذات مساء إلى سطح دار ليسرق بيضاً ويذبح ديكاً بعد أن أضناه الجوع .

وحين تحلُّ الذاكرة التاريخية الحقيقيـة محل الذاكرة الأسطورية التغييبية الزائفة ، يتحـول العرض من محور الأسطورة إلى مـحور التاريخ ، الذى تغدو المنصة المرتفـعة فى جانب السرادق مسـرحه ، فيتعاقب عليـها الغزاة جيشـاً إثر جيش وفئة بعد فـئة ، الفُرس والرومان والعثمـانيون ، وحتى الغزو الغربى الحديث فى شتى أقنعته وتجلياته . .

ويصمـد محروس الفلاح ، ويلجـأ إلى المكر والحيلة حيناً ، فـيغدو أشبه بالحواة والغوازى والقرادتية ، وإلى العنف حيناً فيقرع العصا بالعصا فى عراك يتـخذ شكل لعـبة التـحطيب ، ويقاوم القـيود والأغـلال حيناً كشـجيع الموالد الذى لا يستعـصى عليه أى تكبيل ، وينفخ النار فـتلتهب وترتفع إلى أعنان السـماء ، ثم يلعب لعبـة شد الحـبل مع غزاته ويمارس فنون الرفاعية فى قهر الحنش .

وتنتهى رحلة محروس المصرى - الفلاح ، زارع الذهب الأصفر الذى تفوق قيـمته كنوز قارون ، وخـابز رغيف الخبز - تنتـهى رحلة محروس، الفلاح المصرى الفـصيح، بتدمير مـفهوم البطولة الحربيـة، وطرح مفهـوم بديل للبطل الشعـبى يشمل قيم الصـمود والعمل وصنع الحيـاة . فالبطل الشعـبى فى هذا العرض ليس أبا زيد الهلالى ، أو الظاهر بيـبرس ، بل هو الفلاح المصـرى ، الزارع والخباز ، بصَبره ومكـره ودهائه ، وصموده وحبه للأرض ، هو الفلاح مفتـاح كنوز البر والبحر ، هو الديك المسـحور

وتمساح البحيرة ، هو الأسطورة المصرية الحقيقية ، وحفيد حورس، ومعقد الرجاء .

إن **رفة المحروسة** هى فرجة شعبية تلخص صراع الإنسان المصرى عاملاً كان أم فلاحاً ضد قوى النهب والسلب على طول تاريخه ، وهى تجسد هذا الفلاح فى تشكيل فنى شعبى مبتكر ، يستلهم عروض الموالد والأسواق ، وألعاب الحواة ، وبكائيات الندابات ، والرموز والأشكال والألعاب الشعبية ، ويحيلها إلى جمل مسرحية تعبيرية تشكل نسيج العرض ، فعناصر الفرجة الشعبية فى هذا العرض ليست حلية شكلية بل عناصر بنائية أساسية فاعلة .

وفى تجسيده للفلاح والخباز المصرى محروس كشف الممثل الهاوى الفنان حمدى السيد عن مرونة جسدية وصوتية مذهلة ، وخفة ظل وحضور مسرحى عارم ، فأحسسنا بأننا أمام مشروع ممثل مسرحى عظيم ، وتقمص عبد الفتاح البلتاجى تنويعات الشرير الخسيس المغتصب على مر التاريخ بدقة بالغة ، وثعبانية ملساء منفرة ، ترشحه للتألق فى هذه الأدوار، أما أمانى إبراهيم فكانت بقامتها الشامخة وثوبها الأسود ولونها الخمرى الرائق وصوتها القوى الصافى صورة حية للفلاحة المصرية فى أبهى وأخلد تجلياتها . وساندت مواهب هذا الثلاثى إبداعات شبابية رائعة لوجيه عجمى وعصام عبد المسيح وحسام أبو العلا وعمرو حمدى ، وكانت موسيقى فاروق الشرنوبى باقة زهر فى هذا العرس المصرى الجميل الذى ألف نصه محمد الفيل وأخرجه صالح سعد .

ثم انتهى العرض وانفض السامر ، وساد المكان سكون لا تقطعه إلا همهمات الريح ، وظلام لا تخفف وطأته إلا مصابيح خافتة . تفرق جمع الشباب وغاب كل منهم في درب من دروب العاصمة ، لكنى أحسست بالدفء والنور ، وكأن برقاً قد التمع فى سماء المسرح المصرى ، وكأن مواقد حية حقيقية مشتعلة قد توهجت فى جنباته .

❁ ❁ ❁

٧ المسرح يتوهج تحت امطار الخريف

أتى المطر مبكراً إلى عروس البحر هذا الخريف ، وهطل مدراراً فغسل عن وجهها الجميل المتعب لزوجة الصيف وأصباغه وسوقيته ، فانطلقت أنفاسها التى خنقتها روائح العرق الممتزجة بروائح الشواء والبرفانات الغالية والرخيصة ، وأضواء وضوضاء الباعة ، والمسرحيات الإستهلاكية الفجة ، وأبواق العربات الفارهة ، ونعيق كاستاتها الهابطة الزاعقة - انطلق الهواد المخنوق فى صدر المدينة مندفعاً عبر شوارعها الملتوية المنحدرة، يعدو فى هبات عاصفة مجنونة صوب البحر ، ينشد انفساحه ، ليمتزج بأنفاسه ، ويتطهر برذاذه ، ويتشبع بهديره وهمهماته ، فيعود طيباً عبقاً ندياً كما كان قبل غزو جحافل الصيف .

ومع إنحسار مد الغزو الصيفى وفنونه الترفيهية العابرة ، وجشعه التجارى ونهمه المادى ، يعود الفن الرفيع ليطل برأسه على استحياء بعد بياته الصيفى ليؤكد لنا وجوده وأصالته ، وجذوره العميقة فى هذا المعقل الحضارى القديم .

وكانت أول البشائر مسرحية جاءوا إلينا غرقى التى قدمها لنا شباب المسرح السكندرى على مدى ثلاث أمسيات فى حديقة أتيليه الفنانين بهذا الثغر الجميل . لقد حرم شباب المسرح وهواته فى الاسكندرية بيتهم

ومأواهم فى مسرح الغرفة الذى تحول إلى مخزن مظلم مترب رطب لسبب مجهول يعلمه الله ، وربما وزير الثقافة السابق أيضاً ، لكنهم حملوا شعلتهم المضيئة فى العراء فزادها الهواء الطلق توهجاً واشتعالاً فأنارت وأدفأت ليل هذه الحديقة الوارفة الوادعة . وكانت السماء أرحم بفن هؤلاء الشباب من وزارة الثقافة ، وأكثر إحتراماً له وإيماناً به ، فحبست أمطارها أثناء فترة العرض ، رغم تدفقها وهطولها طوال اليوم ، ثم أطلقتها بعد العرض شلالات وكأنها تبتهج بأبنائها .

وكانت المسرحية التى أدفأتنا تلك الأماسى مزيجاً رائقاً معتقاً مصفى من متعة الفن والفكر ، فقد حملت من الشعر أنفاسه وروحه ورؤاه ، وغاصت بنا إلى أعماق الوجدان والذاكرة الجماعية فاستحضرت أساطيرها الكامنة وكنوز رموزها الفطرية فلفتنا فى غلالة غامضة ساحرة موحية ، ثم طفت بنا وحلقت على شاطىء الوعى لنتفكر فيما حدث وما يحدث، ونتأمل الماضى فى ضوء الحاضر ، والأسطورة فى ضوء الواقع والتاريخ .

لقد استخدم المؤلف المخرج محمود أبو دومة قصة الخروج من الجنة كما تحكيها الكتب السماوية ، وطرحها فى صورة حدوتة بسيطة رمزية تحكى عن قرية صيادين آمنة يصل إليها الشيطان فى صورة غريق تلقى به الأمواج إلى شاطئها ، فيغوى أهلها ويضللهم ، مستخدماً صندوقاً مفرغاً خاوياً ، يذكرنا بصندوق التلفزيون الذى يبيع الأوهام والأحلام ، فتغترب القرية عن واقعها ، وتبيع الحاضر بآمال زائفة . وقد صاغ محمد أبو دومة قصته الرمزية هذه فى لغة مقتصدة مسرحية بليغة ، تتمتع بكثافة الرمز

وشاعرية التعبير ، وتوظف إمكانات المسرح الخالصة فى التعبير بالتشكيل الصوتى والحركى . وأضاف أبو دومه إلى قصته الرمزية هذه بعداً مسرحياً ساخراً من خلال عدد من الفواصل الكوميدية التى تبطّن العرض وتستلهم فكرة الكاتب الألمانى الملحمى برتولت بريخت عن وظيفة المسرح وهدفه ، فكان الفاصل الأول مشهداً من مسرحية **أنتيجون** للكاتب اليونانى سوفوكليس ، والثانى مشهداً من **هاملت** لوليام شكسبير ، والثالث مشهداً من مسرحية **الملك أوبو** للكاتب الفرنسى ألفريد جارى ، وظفها أبو دومه جميعاً توظيفاً كاريكاتيورياً للسخرية من الأوهام الأسطورية والبطولية .

وإذا كانت قرية الصيادين التى يحكى عنها أبو دومه قد إنهارت فى النهاية تحت وطأة الغزو العسكرى والإعلامى المدمر الذى يأتى به الغريب الأفعى ، فإن المسرحية تؤكد لنا من خلال شبابها من الفنيين والممثلين أن المسرح المصرى لا يمكن أن ينهار أبداً فى ظل كل هذا الحب والإخلاص . لقد تصورت أن الممثل الذى قام بدور الغريب هو ممثل محترف متمرس فإذا به موظف فى جمارك الاسكندرية ! لقد كشف هذا الممثل الهاوى واسمه أيمن الخشاب عن براعة فائقة فى توظيف وتلوين صوته وقسمات وجهه ، وتنويع تكويناته الحركية وتشكيلاته الجسدية ، يحسده عليها أى ممثل محترف ، حتى لتخاله أحياناً تمثالاً مطاطياً شديد المرونة ، يرتدى عدداً من الأقنعة ، ويتحدث بأصوات عدة . وكانت عواطف إبراهيم شعلة من الصدق والكفاءة ، أضحكتنا وأبكتنا فترنمنا بصوتها القوى وأدائها المقتدر،

وكانت ملابس ليليان عيسى فى خشونة واقع قرية الصيد من حيث الملمس، وفى نعومة وإتساق وتناغم شعر المسرحية من حيث الألوان والخطوط . وقد ساعد محمود أبو دومه فى بلورة هذا العرض فريق من شباب المسرح السكندرى هم محمد إبراهيم ومحمد الزينى وأحمد الكعكى وأيمن أبو دومه وأحمد فتحى ، فتحية لهم جميعاً فبدونهم وبدون غيرهم من الشباب المخلص العاشق لفن المسرح لن يتحقق لمسرحنا النجاة من هوة الإنحطاط التى تتهدده ، ولن تتشكل القاعدة المسرحية السليمة التى بدونها لا تكون القمة .

❁ ❁ ❁

٨ تجربة فرقة الورشة
فى «داير ما يدور»

فى فناء المركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة ، علـى مسرح بسيط مفتوح ، قدمت فرقة «الورشة» بقـيادة حسن الجريتلى تجربتها المسرحـية الثالثة تحت عنوان «داير ما يـدور» . والورشة فرقـة شبابيـة «مرووشـة» وجادة فى آن واحد، بل قل إنها - مـثل هاملت - تتخذ من الجنون المنظم وسـبلتها فى الوصول إلى الحقيـقة وتحقيق أهدافها الفنية والفـكرية . وتلتزم هذه الفرقة فى تجاربها بمنهج واضح يطبع عروضـها بطابع خاص مميز ، ويتلخص هذا المنهج فى إقامة جسـور بين الثقافة الغربية الحديثـة والمسرح الشعبى الدراج عن طريق إعداد وتمصير النصوص العالمية التجـريبية ، والعبثية منها بوجه أخص ، وتقديمها بلغـة عامية بسيطة ، فى شكل مـسرحى جديد يمزج فى آن واحد تقنيات السينما بأشكال الفرجة الشـعبية وأساليب المسرح الشعبى مع تغليب أسلوب الطرح السينمائى . لقد درس حسن الجريتلى السينما فى فرنسا وتدرب فترة على أيدى يوسف شاهين ، وقد أفادته خبرته السينمائية هذه فى إبداع أسلوب إخراجى مبتكر أصبح علامة مميزة لعروض فرقته .

وبعد أن قدمت لنا الورشـة فى عروضها السـابقة الإيطالى «درايو فو» والنمساوى «بيتر هاندكه» والبريطانى «هارولد بنتر» ، تقدم لنا فى عرضها الجديد «داير ما يدور» رائد مسرح العـبث الكاتب الفرنسى «الفريد جارى»

فتختار أربعة نصوص له تدور كلها حول شخصية محورية ، هى شخصية «أوبو» ، الذى يجسد فى صورة كاريكاتيورية مضخمة ، مضحكة ومنفرة فى آن وحد ، جماع رذائل البشرية من قبح وخسة ونذالة ، وجشع وفجور وسوقية .

وقد انطلق الإعداد من فكرة واضحة ، هى فكرة الدائرة المغلقة المتكررة ، التى ترد على لسان أحمد كمال أو «المملوك داير» فى افتتاحية المسرحية . فالنص المعد لا يقف بنا عند دوال دولة «أوبو» أو «داير» بعد استيلائه على العرش بالغدر - كما يحدث فى نص «أوبوملكا» - بل يمضى ليصور لنا اعتلاء ملك جديد أبله عرش البلاد ، وبداية دائرة جديدة لا تختلف عن الدائرة القديمة فى جوهرها ، وإن اختلفت فى بعض الشكليات . وقد احتفظ الإعداد الذى قام به خالد ونجيب جويلى مع حسن الجريتلى بروح العبثية الساخرة التى تميز نصوص ألفريد جارى ، لكنهم استلهموا فى اعدادهم أيضاً بنية المسرح الملحمى ، فأضافوا فواصل الكورس الغنائية التى التى تعرى سياسات القمع العسكرى بصورة ساخرة، وأضافوا عنصر الرواية من خلال ابن البلد إبراهيم - رئيس الشطار ولاعب خيال الظل ، والفلاحة ، التى لعبت دورها بإقتدار عجيب منى زكريا ، فاكتسب العرض بعداً إيجابياً هاماً يغيب عن النصوص الأصلية وهو صوت الشعب الواعى ، فكأن الناطق بالحكاية هو الوجدان الشعبى الذى يعى عبثية دوائر السلطة المغلقة ، واقترب العرض فى مجموعه من بنية الحدوتة الشعبية كما وصفها رشدى صالح ، وهى بنية

تقوم على تفرع الحدث الرئيسى إلى خيـوط فرعية عدة ، وعلى التحول عن طريق التراكم ، وتختلف اختلافاً واضحـاً عن بنية الحبكة الدرامية التقليدية التى تعتمد على حدث واحد يتطور رأسياً نحو التأزم أو الأزمة ثم الإنفراج . وتفصح هذه البنية السردية للعرض عن نفسها فى المشهد الذى يزاوج فيه الجريتلى بين السـرد والحوار على لسان «إبراهيم ابن السكر والليـمون» فى حديثه مع «الشيخ أبو الغلمان» - كما فعل المخرج أحمد إسماعيل من قبل فى عرضه **الشاطر حسن** .

وفى إخـراجه لـلعرض إلتـزم الجـريتلى بأسلوب سـينمـائى بحـت فاستـعاض عن الديكور بمجموعـة من السواتر الصلبة السوداء الـتى وظفها بمساعدة الإضاءة والحركة فى تقطيع المنظر المسرحى إلى كادرات سينمائية ، وفى تحديد زاوية الرؤية ، ودرجة الإقتراب أو الإبتعاد عن موضوع الرؤية، فـتحـولت جزئيـات المشاهد إلـى أشبـه ما يكون باللقطـات الـسـينمائيـة المتلاحقة. فـالساتر الذى يظهر أعلاه الممثلون نصفـيا ، ويبدون فى شكل دمى الأراجوز أحـياناً ، يشـكل كادراً منـفصلاً عن باقى المنظـر ، ويذكرنا باللقطة القريبة ، أو «الكلوز أب» فى السينما . وتتحول هذه اللقطة القريبة إلى لقطة كبيرة للممثل بحـجمه الكامل حين يظهر الممثل من خلف الساتر . وفى مشهد مواجهة «داير بك» مع السـردار «خمباى» يتحرك ساتر أسود عبر خشـبة المسرح من جانب إلى جانب . فيتـحول المشـهد إلى لقطـات سينمائية مـتوالية تركز بالتبادل علـى الشخـصيتين . وفى بعـض المشـاهد نجد الجريتلى يحول المسرح إلى كادرين مـزدوجين أفقيين أو رأسيين ، كما

يحدث فى مـشهد خـيال الظل المبتكر الذى تتـعامد فيـه الشاشة الصـماء السوداء عمودياً على خشبة المسـرح بدلاً من أن تواجه المتفرجين ، فتنفصل المسرح إلى لقطتين مـتزامنتين ، وكذلك فى مـشهد وداع «داير» لزوجـته الذى ينفصل إلى كـادر علوى يصور إبراهيم متـخفيـاً فى زى الحارس فى لقطة نصفية أعلى الساتر، وإلى كـادر أمامى يصور داير وزوجته فى لقطة كبيرة ، ولا ننسى فى نفس المشهـد لقطة «الكلوز أب» لخوذة داير المتحركة خلفهما .

ويصل التكنيك السينمائى إلى قـمته فى تنفيذ مشهـد اغتيال السلطان الذى يحوله الجريتلى إلى مـتتالية من اللقطات الثـابتة عن طريق الإضاءة والإظلام والتـشكيل الحركى ، فكأنه مـصور سـينمائى يثـبت اللقطة تلو اللقطة فى كادرات سـينمائيـة فكاهية بديعة . وامـتد تكنيك السـينما إلى التعامل مع طبيـعة مكان العرض ومعماره ، فوظف الجـريتلى نوافذ المبانى التى تحيط بفناء المركـز الفرنسى فى إبداع لقطات بعـيدة وقريبة ، فـحول عين المتفرج إلى أشبه ما يكون بعين المـصور السينمائى أو عين الكاميرا . كذلك وظف الجريتلى دغل النبـاتات والأشجار الطبيعى فى خلفيـة خشبة المسرح مـسرحـياً وجـمالياً بصـورة فعـالة فى مشـاهد المغارة ، وأشـباح الأسلاف ، والريف ، مع الإضاءة الحمراء أحياناً .

وقد ساهم التمثـيل مساهمة فعالة فى تحقيق تصـور المخرج السينمائى للعرض وخـاصة فى حالة عبلة كـامل وأحمد كمال . لقـد ترجمت هذه الممثلة العبقرية حركة الكاميـرا إلى نسق أدائى يعتمد على التثبيت اللحظى

لتعبير الوجه الذى يوحى باللقطة السينمائية ، والتنظيم الدقيق للإنتقال من تعبير إلى تعبير دون هرولة أو جمود ، فكان أداؤها لدور زوجة «داير» خليطاً محسوباً من المرونة والتنميط ، من السرعة والإبطاء على مستوى الصوت والجسد ، كان درساً فى ضبط الإيقاع . أما أحمد كمال فقد استلهم فى تنفيذه لدور «داير» أسلوب أداء الراحل صلاح منصور فى شخصية الشرير النهم ، وكان مصيباً تماماً فى ذلك ، ووظف كرشه الصناعى الضخم حركياً بصوت بارعة كما وظف إمتداد الرقبة إلى الأمام وتكشير الأنياب وحركة الساق المعفّرة فى التراب ليتحول رمزياً فى عين المتفرج إلى مخلوق قبيح أشبه بالثور الذى ذكره ألفريد جارى مرة فى معرض حديث عن بطل نصه . ونجح أحمد كمال أيضاً فى تضخيم صوته وحركته عموماً وفى تنميطها فضاعت ملامح صوته الطبيعى العذب تماماً فى تلافيف الدور ، وتحول وجهه الوسيم فى الطبيعة إلى قناع شائه منفر للخسة والجشع ، وهذه قمة الإبداع فى التمثيل .

وكان أحمد مختار العمود التمثيلى الثالث للعرض ، فكان مسخاً كاريكاتيورياً فى دور الأمير مغلباى «العيل» ، وانتقل من هذا النمط بإقتدار وإقناع إلى دور الفلاح «الجدع» الصامد ، ثم إلى دور الأبله والمجنون - وكان متعة فنية فى كل الأحوال ، فأثبت موهبة عريضة ، وقدرة فائقة على التحول من دور إلى دور ، ومرونة نفسية وجسدية وصوتية مبهرة . ولا يفوتنا فى معرض الحديث عن أحمد مختار أن نحيى فريق الإعداد على إضافتهم الفكاهية للمشهد الذى يحاكى فيه أحمد مختار لقاء هاملت بشبح

أبيه محاكـاة ساخرة ، فالمشهد فى النص الأصلى لا يتضـمن قذف الأمير للأشباح بالحجارة ووصفهم بأنهم أشباح «صيّع» .

وقد تفـاوتت درجات الأداء فى حالة بقيـة الفريق ، فتـميز استـفان منير ، وتذبذبت مستويات الأداء فى حالة فـاينا إكسرجيان فأجادت فى دور السلطانة وهبطت بعض الشيء فى أدوارها الأخـرى . وأجاد الممثل الذى قام بدور منباى ولا أعرف اسمه بالتـحديد للأسف ، فبروجرام العرض لا يذكر الادوار إلى جانب أسماء الممثلين ، لكنه فنان يمتـلك حضوراً محبباً وبساطة وقـدرة على الإقناع . وتميز أيضـاً الممثل الذى قـام بدور السلطان الذى يقـتل ، إلى جـانب أدواره الأخرى ، وكـانت منى زكـريا فلاحـة مصرية أصيلة مقنعة ومؤثرة .

وفى إطار الملابس والإكسسوار قدم لنا عمرو الراكشى خليطاً سيريالياً عجيباً من الملابس المملوكية ، والمعاصرة ، والخيالية ، ذكرتنا بالمماليك ، ومخـبرى البـوليس السريين فى الأفـلام الأجنبية ، وإعـلانات الكريمات الواقية من الشمس على التلفـزيون وفى المجلات «الشيك» ، وأفلام وليام تل والأفلام التاريخـية وأفلام القراصنة ، وقد تمـخض هذا الخلط المقصود والمنظم فى الملابس ، إلـى جانب الخلـط الزمنى ، وعن خلط آخـر على مستوى اللغة - إذ نجد كلمـة المرسيدس ومدينة ٦ أكـتوبر جنباً إلى جنب مع كلمـات السردار والبـاب العالـى وغيـرها . وقد تخـمض هذا الخلط المركب عن تحـيد عنصـرى الزمان والمكان فـغدا العرض حـدوتة الماضى والحاضر ، حدوتة اليوم وكل يوم .

ولعبت إضاءة جون كلود بلانش دوراً حيوياً فى تحقيق الصورة السينمائية للعرض ، كما ساهمت موسيقى چورچ كازازيان التى اعتمدت أساساً على الكلارينيت ، واستلهمت الألحان المألوفة لبعض الأغانى الذائعة شعبياً ، ساهمت هذه الموسيقى التى صاحبت فواصل الإظلام فى إضفاء جو شعبى على العرض يؤكد دلالته المعاصرة وإرتباطه بالواقع الشعبى الراهن .

ولقد أسرنى أسلوب الدعاية بالجهود الذاتية التى اتبعته الفرقة ، فقد انتشر شبابها فى أنحاء القاهرة بملصقاتهم فوجدناها ذات صباح فى كل مكان ، وما أجمل أن تكتشف صدق المثل الشعبى القائل «الشاطرة تغزل برجل حمار» . ولا يعنى هذا أن التجربة تخلو من العيوب تماماً ، فهناك بعض المشاهد التى تحتاج إلى تكثيف وإختزال مثل مشهد الوليمة ، ومتتالية مشاهد الحرب ، وهناك مشاهد لا داعى لها يستحسن حذفها ، خاصة وأن العرض طويل طويل - ساعتان دون استراحة . ومن هذه المشاهد التى لا يضر حذفها بالعرض مشهد لقاء الفلاحة بالسلطانة المخلوعة مثلاً أو مشهد الشحاذين الارستقراطيين ، واعتقد أن الفرقة عليها أن تخضع نفسها لنوع من النقد الذاتى ، وأن تحذف «بقلب جامد» ما يفيض عن الحاجة . ولا يبقى فى النهاية إلا أن نحيى الجريتلى وورشته المرووشة على هذا الإبداع الجماعى التجريبى المتميز .

ملحوظة :

قامت الفرقة بإختصار العرض وإعادة صياغته وتنقيحه فى العام التالى، وخلصته من كل العيوب فأصبح عرضاً باهراً نال إعجاب كل من شاهده فى مصر أو فى الخارج .

٩ تجربتان من مسرح الجامعة

فى التجربة تلو الأخرى ؛ يثبت لنا مسرح الجامعة وعيه الفكرى ، وحماسه الفنى ، وعشقه الأصيل لفن المسرح رغم كل الإحباطات والمعوقات والتجاهل الإعلامى . ولقد أسعدنى الحظ برؤية العرضين اللذين اشترك بهما شباب منتخب جامعة القاهرة فى المهرجان المسرحى المصرى الأول ، وكانا مسرحية **واللى بعده** لمحمد سلماوى التى أخرجها بتصرف إبداعى كبير واثق الفنان الشاب خالد جلال ، ومسرحية **العرض الأخير** التى ألفها وأخرجها طارق سعيد وجعل منها وسيلة لإبراز ممثل متميز هو إيهاب صبحى .

وقد كان النقد السياسى والاجتماعى الساخر هو الملمح الأساسى فى كلا العرضين ، واستخدم هؤلاء الشباب خيالهم الفنى الخصب للتغلب على فقر الإمكانيات ، فجاءت العروض بسيطة من ناحية الديكور ، شديدة الثراء والحيوية من ناحية الأداء والتشكيل الحركى واللونى والصوتى.

وفى عرض **واللى بعده** تجلى هذا الوعى والثراء الفنى لدى خالد جلال فى تعامله مع النص ، فقد أضاف افتتاحية وخاتمة جديدتين إلى النص المطبوع جسدتا قراءته الخاصة له ، وهى قراءة تمثل موقف جيله من العبث الإدارى ، والقمع الفكرى ، والزيف الإجتماعى والإعلامى الذى يغشى واقعنا ، وتحمل روح السخرية المريرة والرفض والتحدى والتعرية .

لقد استخدم خالد جلال فى بداية العرض الموسيقى والحركة ليقدم لنا متتالية من اللقطات السريعة الحية التى تلخص معنى المسرحية وتكشفه وتعمقه ، أى أنه اختزل النص إلى خيوطه التيمية الأساسية ، وجسدها فى معادل تشكيلى سمعى وبصرى ، مما يفصح عن إدراكه لطبيعة فن المسرح المتعدد اللغات ، وإطلاعه على إتجاهات التجريب الحديث التى تنحى الكلمة المنطوقة عن مركز العرض لتفسح المجال للغة الصورة والحركة .

وبعد هذه الافتتاحية الموسيقية الحركية الدالة ، أضاف المخرج مشهداً من تأليفه يصور مذيعة تليفزيون فى برنامج أطفال تصحب مجموعة من الصغار فى جولة لمعالم مصر التاريخية ، ولا يلبث الأطفال أن يكتشفوا ، ونكتشف معهم أن الطابور العبثى الجامد ، الذى يمتد بطول القطر ، وتصوره الأقمار الصناعية ، هو أهم معلم حضارى ! ويفجر هذا المشهد جرعة من الكوميديا الساخرة الصارخة ، خاصة وأن الأطفال ليسوا بأطفال، بل رجال خشنو الصوت وفتيات ناضجات . ويتطور الموقف فتطلب مذيعة التليفزون من الأطفال أن يقلدوا الواقع كى يفهموه ويتمثلوه. وحين تبدأ اللعبة تبدأ المسرحية كما كتبها سلماوى بعد أن تحولت عن شكلها الفنى الأصلى فى النص المطبوع إلى شكل فنى جديد هو المسرح داخل المسرح .

وفى تنفيذه لنص المسرحية إلتزم المخرج بالأسلوب الكاريكاتيورى الذى انتهجه فى مقدمته ليبرز عمليات القولبة ، والميكنة ، والتجهيل ، والقهر ، وتغييب الوعى التى يتعرض لها الإنسان مصرى ، وليكشف

آليات الطابور الثابت ، ولجأ فى أحيان إلى البرلسك (التقليد الساخر) ، واستخدمه بفهم ووعى دون إسراف مخل ، وجسد مرور الزمن على خشبة المسرح بأسلوب يتسق مع طبيعة اللعبة المسرحية الصريحة ، فلم يلجأ إلى الفواصل الإظلامية ، بل جعل الممثلين يغيرون مكياجهم ، وينثرون البودرة البيضاء على شعورهم أمام أعيننا ، ويساعدون بعضهم بعضاً فى هذا بصورة شديدة الفكاهة .

وحين يكتمل النص الأصلى المطبوع ، يعود بنا المخرج إلى إطار الافتتاحية التى أضافها ، وإلى مذيعة التليفزيون التى تعلن إنتهاء اللعبة التمثيلية التعليمية . لكن اللعبة تفسد ، وتتحول إلى جد ، فقد تعلم الأطفال الكبار أكثر مما ينبغى - إلى درجة غسيل المخ ، واستغرقتهم أدوارهم ، أو قل غرقوا فيها ، وامتصهم الطابور التاريخى ، وقولبهم ونمطهم ، فضاعت هويتهم وتلقائيتهم ، واستحالت العودة للبداية .

وتنتهى المسرحية بتحول الجميع إلى أشباه عرائس الماريونيت الذين يدورون ويدورون فى حلقة الطابور المفرغة والواقع العبثى ، ويخلقون الصنم السلطوى تلو الصنم ليعبدوه حتى نهاية المسرحية ، وحتى يشيخوا ويتمددوا على خشبة المسرح كجثث أو كأناس يحتضرون . لكن اللعبة السياسية والإجتماعية التى استلبت حياتهم مازالت تأسرهم حتى فى لحظات الإحتضار .

إن نص المسرحية لا يدين الشعب الواقف فى الطابور فى صبر يضاهى صبر أيوب بقدر ما يلقى باللوم على الإنتهازيين من المثقفين

الفكـر . لكن هؤلاء الشباب ، أبناء هذا الزمن الصـعب ، يفصحون عن وعى سياسى ناضج إذ يعـرون سلبيات أهل الطابور ويدينون استـسلامهم لعمليات السحق والاسـتلاب ، ويعبرون عن رفضهم للأسـاليب الإعلامية والتعليمية والتربوية القائمة على التلقين والتنميط وتجهيل الهوية .

وكان **العرض الأخير** جمـيلاً وجـديداً فى فكرته ، فلقد اسـتلهم المؤلف المخرج طارق سـعيـد فكرة مسرحـية **فاوست** الذى يبـيع روحـه للشيـطان فى مقابل المال والمجـد والشهـرة والسطوة ، وصاغـها فى إطار معاصر يستلهم فكرة التمسـرح، فجعل بطله ممثلاً يتدرب على دور فاوست فيستغرق فيه إلى درجـة توقيع عقد وهمى مع الشيطان ، لكن الشيطان لا يلبث أن يتـجلى ليقـبض روح الممثل دون أن يكون المسكين قـد تمتع بأى شىء . إن ظهور الشيطان الفجائى هذا ، الذى يضفى على العرض عنصر الفانتـازيا ، يمثل إدانة للبطل ولفلسـفـة الفهلوة والكسب الســريع والطموح السهل التى سـادت مجتمـعنـا ، والتى يجسـدها بطـل المسـرحيـة . ويؤكد لنا مصير هـذا البطــل أن هــذه الفلسفة الانفـتاحية الفهلـوية لا تفضـى إلا إلى الهلاك - وهكذا نجد فى هذه المسرحية أيضاً فكرة الاستغراق فى الدور المرسوم من قبل السلطة الذى يفضى إلى الهلاك .

ورغم أن هذه التجربة تحمل عيوب المسرحية الاولى من حيث التطويل في بعض الأحيـان ، والاستطراد الذى لا داعى له ، إلا أنهـا تكشف عن موهـبة شـابة جادة فى مـجال التـأليف والإخراج نتـمنى لها كل النـجاح والإزدهار . ولقد كشفت هذه المسرحية عن موهبة تمثيلية مسرحية شابة لها

من اللياقـة الصوتيـة والبدنية والحـضور الفنى مـا يرشحهـا لأن تسطع فى المستقـبل . لقد كان إيهاب صـبحى رائعاً بحق ، وشغل الفـضاء المسرحى وحده بجدارة .

لقد عبر هذا الشباب الرائع - شبـاب الجامعة الناضج فكراً والمتميز فناً - عن موقفـهم من الحياة بلغة المسـرح وتقنياته ، فحولوا المسـرح إلى منبر فكرى حر ، فتحـية لهم جميعاً : صالح سعد ، إيـهاب صبحى ، أشرف فاروق ، أحمـد فؤاد ، زكريا سالم ، سامى خـاطر ، سيد الرومى ، دينا الغمـرى ، داليا عـمر ، طارق سعـيد ، خـالد جلال ، أسامـة بهلول ، رضوى زين العابدين ، أشرف أبو فتـوح ، محسن منصور ، هالة خليل ، خالد شحاته ، محمد رضوان ، انتصار أحمد ، بهاء عبد الوهاب ، عمرو عبـد التواب ، حـسام عـاصم ، عمـرو رشاد ، ياسـر الشريف، سـامح بهلول، طارق الشـريف ، وهان عبد المعـتمـد ، تحية إلى شـباب مـسرح المستقبل .

ملحوظة :

كون طارق سـعيـد مع سيـد الرومى فرقـة مسـرحية مـستـقلة باسم «المتمردون» شاركت بعرض **العابرون** فى المهرجان المسـرحى الأول للفرق الحـرة عام ١٩٩٠ ثم فازت بجائزة أفضل عـرض فى مهرجان العـام التالى عن عرضها **أنصاف الثائرين** ، ثم انضم طارق سعيـد مع سيد الرومى إلى فرقة الورشة .

كون خالد جلال فرقة «لقاء» المستقلة التى افتتحت المهرجان المسرحى الأول للفرق الحرة عام ١٩٩٠ بعرض **لغة الجبل** عن مسرحية هارولد بنتر، وقدمت مسرحية **المخططين** ليوسف إدريس فى مهرجان العام التالى ثم التحق خالد بمعهد الفنون المسرحية ، وتخرج منه ، وسافر فى بعثة مسرحية إلى إيطاليا لمدة عام ونصف عاد بعدها ليتولى منصب مدير مسرح الشباب وهو فى الثلاثين من عمره وليقدم عرضه البديع **شكسبير وان تو** على مسرح الطليعة فى ربيع ١٩٩٨ .

التحق محمد رضوان بالمعهد العالى للفنون المسرحية وأصبح عضواً فى المسرح القومى بعد تخرجه .

التحق هانى عبد المعتمد بمركز الهناجر كمخرج ومشرف فنى .

❁ ❁ ❁

١٠ تجربتان اخريان من مسرح الجامعة

١ - شباب الجامعة الأمريكية يقدمون كارثة تشرنوبل فى عرض مسرحى :

حين انفجر المفاعل النووى تشرنوبل فى أبريل عام ١٩٨٦ كان أول صحفى يصل إلى مكان الحادث هو فلاديمير جوربابيف .

كان جوربابيف قد التحق بصحيفة برافدا محرراً علمياً بعد دراسته الهندسة ، وكانت له مؤلفات عديدة فى مجالات الفضاء والطاقة النووية . ولم يكن جوربابيف أيضاً غريباً عن مجال الفن إذ كانت له أربع محاولات مسرحية عرضت منها اثنتان هما مسرحية **هيا بنا** ومسرحية **رحلات جوية خاصة** ، كما كتب أيضاً عدداً من الأفلام التسجيلية وسيناريو لفيلم روائى هو **سفينة المستوطنين الجدد** الذى أنتجته استوديوهات جوركى عام ١٩٨٦ - أى عام الكارثة .

استغرقت الكارثة جوربابيف كصحفى فتناولها بالتحليل فى سلسلة من المقالات المستفيضة ، لكن شبحها ظل يطارد خياله كفنان فكانت مسرحيته الأخيرة **التابوت الحجرى** .

والتابوت الحجرى الذى تشير إليه المسرحية فى عنوانها هو استعارة شعرية تنطوى على مفارقة ساخرة مريرة إذ تشير العبارة فى آن واحد إلى التابوت الحجرى الذى ابتدعه الفراعنة قديماً لحماية جثث موتاهم من عبث

الأحياء ، وإلى التوابيت الخرسانية السميكة الحديثة التى تستخدم فى دفن النفايات النووية وجثث ضحايا الإشعاع النووى حماية للأحياء . وتطفو دلالة هذه المفارقة الساخرة إلى السطح صراحة فى نهاية المسرحية لتحذرنا من ميراث الدمار الذى ستورثه الحضارة الحديثة للأجيال القادمة ، إذ نجد المنظر المسرحى فى المشهد الأخير يتحول برمته تحت تأثير الإضاءة من بهو فى مستشفى ، إلى تشكيل لمعبد فرعونى ، يتوسطه بطل المسرحية الحى / الميت ، الذى حلت عليه اللعنة النووية الأبدية ويقول : «لقد ترك لنا المصريون القدماء معابد وأهرامات وتوابيت حجرية تضم رفات موتاهم . ومهما عمرت هذه الآثار الرائعة فمصيرها إلى زوال بعد آلاف السنين . أما نحن .. فأى ميراث نتركه للمستقبل ؟ توابيت خرسانية تحمل خطر الدمار البشع أبداً .. جثث ضحايا الإشعاع التى ستظل تنفث الموت بعد مئآت الآلاف من السنين ؟ !» .

وتمتد استعارة التابوت الحجرى المحورية هذه فى نص جوربابيف من الموتى إلى الأحياء ، من توابيت دفن جثث ضحايا الإشعاع إلى أماكن عزلهم الخرسانية ، وعبرها إلى العالم بأسره ، الذى يغدو أشبه بتابوت حجرى مغلق يحمل داخله سر دماره . ويتحقق هذا الإمتداد الدلالى للاستعارة عن طريق تجسيدها منذ البداية فى المكان المسرحى الوحيد الذى يحتوى الأحداث ، والذى يمثل مركزاً طبياً علمياً لعزل وعلاج ضحايا الإشعاع النووى الذين قد تكتب لهم الحياة لكن لن يكتب لهم الخروج أبداً ، فكأن عالم النص الدرامى كله لا يعدو أن يكون تابوتاً هائلاً يعزل

سكانه الاحيـاء / الموتى عن الحياة . وقـد عمق مصمم الديكور عـبد الله العيـوطى هذا المعنى من خلال المنظر المسرحى الذى يصـور بهواً أبيض فى هذا المركز الطبـى أو المستشـفى ، يتوسطه جهـاز إتصال بالعـالم الخارجى وتحيط به من كان جـانب غرف المرضى والمحتضرين ، الـتى تذكرنا أبوابها العتيقة المستطيلة المرصوصـة جنباً إلى جنب بالتوابيت القائمة المرصوصة فى دكان الحانوتى ، والحق أن عبد الله العيوطى قد لعب دوراً كبيراً فى تعميق الطاقة الشـعرية لهذا العـرض عن طريق تصميـمه العبـقرى الملهم للديكور والإضاءة والملابس ، التى حملت فى آن واحد مـسحة من ملابس المرضى ورواد الفضاء ، فأوحت بغرابة وشذوذ هذا الـعالم التابوتى الحديث ، كما أوحت فى لونها الأخضر بمعنى صمود الحياة .

وفى هذا الفضـاء الأبيض الميت المخنوق الذى يطرحه المـنظر المسرحى نلتقى ببطل المسرحية «بسمرتنى» الذى ضرب رقماً قياسياً فى البقاء على قيد الحيـاة بعد إصـابته بالإشـعاع صدفـة - فهـو ليس من ضحايا تـشرنوبل. ويصدمنا «بسـمرتنى» بمرحه وحـيويته وحبـه للحياة ، الذى تعلنه صـراحة ثيابه الخـضراء ، خاصـة حين نعلم أنه بقايا إنسان ، فـقد مر بست عـشرة عملية جراحية حتى غدا أشبه بمخلوق صناعى أو فأر من فئران التجارب ، وأنه لن يبـرح فـضاء سـجنه الأبيـض هذا ، أو تابوته الطبى المعـقم ، إلا لينتقل إلى تابوت آخر خرسـانى . ولقد تمكن الطالب باسل مبارك من أداء هذا الدور المركب الحسـاس بذكاء فنى ، فـحقق توازناً دقيـقاً حسـاساً بين الأسى والمرح ، فكان لثرثرته الخفيفة المتـدفقة ودعاباته الفكهة وقع السكين

إذ ينغرس فى القلب ألماً لمصيره وإعجاباً بصموده وحدباً عليه . كان باسل بؤرة تعاطف وطاقة دفء لفت العرض كله فى غلالة شعورية حانية ، نسيجها كرامة الإنسان وعظمته ، وأفراحه وعذاباته .

وبعد أن نتعرف على «بسمرتنى» تصل إلى المكان ثلاث طبيبات شابات يضفين على المسرحية بعداً دينياً واضحاً يذكرنا بمسرحيات العصور الوسطى الدينية . فالطبيبة فيرا (الطالبة باسكال غزالى) تمثل الإيمان (Faith) ونادجدا (ياسمين شاكر) تمثل الأمل (Hope) بينما تمثل ليوبوف (رشا الجمال) البر والإحسان (Charity) . وبعد تردد تقرر الطبيبات الثلاث قضاء فترة التمرين فى هذا المركز ، لكن ما أن يبدأ ضحايا تشرنوبل فى التدفق عليه ، وتغدو الغرف المحيطة بالبهو توابيت، إذ يتساقط الضحايا الواحد تلو الآخر ، أو غرف احتضار ، حتى يفر الأمل، فتهرب الطبيبة الشابة التى تجسده وهى تعلن أنها تريد أطفالاً وتتوق إلى الحياة . لكن الإيمان والبر يمكثان ليسبغا الحب والرحمة على الضحايا ، فلقد تعلمتا درس التضحية والعطاء من رئيسة الأطباء بالمركز ، العجوز «بتتسينا» (دانا ساجدى) التى يحتضن قلبها آلام البشرية المعذبة ، لكنها تخفى عذابها بشجاعة تحت قناع من الصراحة والسخرية والتهكم ، ومن تلميذتها وابنتها الروحية الطبيبة «أنا» ، التى تتعذب مع مرضاها رغم بشاشتها ، وتعطيهم الدواء مغلفاً بالرحمة والحنان والعبارات العذبة الضاحكة .

إن فريق الطبيبات هذا ، الذى يمثل ثلاثة أجيال متعاقبة ، تسجن نفسها طواعية فى هذا التابوت الحجرى بدافع من الرحمة والضمير

والواجب الإنسانى يستدعى إلى ذهن المتفرج بإلحاح طول العرض صورة الراهبات اللائى ينذرن أنفسهن لرعاية الأبرص والأعمى ، وذلك رغم (أو ربما بسبب ؟) معاطفهن الطبية البيضاء ، ورغم جو المعهد العلمى الحديث الذى يصوره الديكور . ولقد ألح على خيالى طول العرض طيف الراهبة العظيمة الأم تيريزا ، وطيف مصحة رعاية مرضى الجذام التى أنشأتها فى أفريقيا ، وأنفقت فيها عمرها ، ونالت عنها جائزة نوبل للسلام .

ولا عجب إذن فى ضوء هذه التداعيات الدينية التى يثيرها العرض أن نجد المخرج جريج هنرى يضع فى صدارة كتيب العرض نصاً من الكتاب المقدس ، من رؤيا يوحنا اللاهوتى ، يحكى أنه حين صاح الملاك الثالث، هوت من السماء نجمة عظيمة مشتعلة كما المصباح على ينابيع المياه، وكان اسمها الشيح ، فجعلت لثلث المياه مذاق الشيح المر فهلك الكثيرون . ويضيف المخرج أن كلمة تشرنوبل فى اللغة الأوكرانية تعنى الشيح المر ومذاق العلقم . فكأن كارثة تشرنوبل كانت تحقيقاً لنبوءة مقدسة.

وإذا كانت الإستعارة الشعرية المحورية فى المسرحية تركز على التحذير الرهيب من الخطر النووى ، فإن الحدث الدرامى يطرح فى تطوره وتكشفه المرحلى تحذيراً من خطر آخر ، ألا وهو خطر الحكم الديكتاتورى الشمولى. إن الحدث الدرامى يتخذ صورة التحقيق مع الناجين من الإنفجار، الذين ينتظرون الموت بالمركز الطبى ، وينطلق التحقيق من سؤال تسعى المسرحية كلها للإجابة عنه وهو : من المسئول عن كارثة تشرنوبل ؟

وينتهى التحقيق إلى إدانة النظام الشمولى الذى يسلب الإنسان القدرة على النقد الشجاع ، والمبادرة ، وإتخاذ القرار ، وتحمل المسئولية ، ويحيله إلى ترس فى آلة مركزية رهيبة لا مبالية تملى عليه قدره . ولا يخفى على القارىء أن مثل هذا النص لم يكن ليظهر إلى النور فى روسيا قبل عصر البروسترويكا والجلاسنوست .

وفى ضوء التقارب «الروسيكى» أو «الامروسى» الجديد وترحيب أمريكا بتيار النقد الذاتى فى روسيا ، لم يكن غريب أن تختار الجامعة الامريكية بالقاهرة هذه المسرحية النقدية التحذيرية العنيفة التى عُرضت حديثاً فى لندن لتقدمها فى إطار نشاطها المسرحى .

وأياً كانت دوافع الاختيار فمما لا شك فيه أن نص **التابوت الحجرى** عمل درامى متميز ، ونص أدبى رفيع ، ينجح رغم سخونة موضوعة وحداثته المؤلمة فى تجنب المباشرة والخطابية ، فهو نص يوظف أدوات الشعر من رمز واستعارة ومفارقة ، فيستدعى إلى عالمه الواقعى صوراً وأطيافاً عديدة من مخزون الذاكرة البشرية تضفى عليه امتداداً فى المكان والزمان ، فتتسع دلالته لتتخطى الحادثة الواقعية التى ينطلق منها وهى تشرنوبل . وقد أسبغ المؤلف عنايته على نسيج العلاقات البشرية الذى يمثل جسد الدراما الحى فى مسرحيته فلم يسمح للرمز أو الاستعارة على قوتهما أن يستغرقاه فى تجريدات شكلية أو فكرية ، فظل الإنسان فى شموخه وضعفه ، فى مرحه ومعاناته ، فى عطائه وأنانيته ، هو مركز الثقل وبؤرة التركيز ، وهكذا جاءت شخصيات المسرحية كلها ، مهما

صغر دورها ، شخصيات دراميـة مقنعة ، ومتـعددة الجوانب ، ولم تكن مجرد أبواق لأفكار الكاتب وتأملاته ، وربما لهذا السبب حمل النص أريجاً روسياً ذكرنا برقة وحساسية مسرحيات تشيكوف ودفئها الإنسانى .

وأخيـراً فقد أضاف إلى سـعادتى بهذا العـرض الجيد الجمـيل أن أجد وسط فريق التـمثيل الإبنة العـزيزة معتـزة ابنة الراحل العظيم صلاح عـبد الصبـور والإبنة العـزيزة عبيـر الشرقـاوى ابنة رجل المسـرح الكبيـر جلال الشرقاوى ، وأملى أن تسـتفيدا من الإمكانات الهائلة والخبـرة المتميزة التى تضعها الجامعة الأمريكيـة فى متناول طلبتها ، حتى تقطعا على طريق الفن شوطاً يليق بإبنة شاعـر مسرحى عظيم ومخرج مسـرحى فذ . ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أثنى ثناءً حاراً على أداء عصمت الدفراوى ودانا ساچدى وداليـا الهنداوى (فى دور المحـقـقـة) وكارولـين خليل التى بهـرتنى أداؤها لشخـصية هيلين كيلر فى عـرض سابق - **هو عرض صانعة المعجزات** - وكانت على نفس مستوى الإجادة فى هذا العرض رغم ضآلة دورها .

ملحوظة نهائية : هل تعلمـون أن كل إنسان على وجـه الأرض أينما كـان يحـمل فى رئتـيـه الآن وإلـى الأبد جـزئيـات من هواء تشـرنوبل الملوث بـالإشـعـاع النووى ؟ ! حـملت هذه المعلومة معى مـن العرض ومعها مـعلومة أخرى وهى أن الدجاج هو أكثر مخلوقـات الله مقاومة للإشعاع النووى، وإذا حدث ودُمـرت البشـرية والخليقـة فى إنفجـار نووى فـمن المرجح أن يُعـمِّر الدجـاج الأرض ، لكنه سـيكون

دجاجاً متـوحشاً شرساً ! أعتـرف أن هاتين المعلومتين قد سببتا لى كـوابيس عديدة لم تفلح روعـة الفن المسرحى ومتعتى بالعرض فى تبديدها .

٢ - شباب منتخب جامعة القاهرة فى تجربة جديدة على مسرع رعاية الشباب:

يبدو أن جـامعة القاهرة قـد غدت أرضاً ثقـافية خصـبة تنبت المؤلف المسرحى تلو الآخر، فلقد شهدت بعظيم الفرح ميلاد ثلاثة مؤلفين مسرحيين جدد خـلال عام واحد ، كان أولهم خـالد الصاوى وتلاه طارق سعـيد ثم وصل نادر صلاح الدين حاملاً **سيف العدل** ليقتحم ساحة الإبداع بجسارة . ويشتـرك مؤلفونا الثـلاثة الجدد فى سمـة هامة تميزهم عن الأجـيال التى سبقـتهم من المؤلفين وهى الجمع فى آن واحد بين مـوهبة التمثـيل وموهبة الإخراج ، ممـا يمكنهم من توظيف لغة الـتشكيل المسـرحى المركبـة فى بناء نصوصهم، التـى تأتى عادة تحمل جرعة مـسرحية عاليـة، وتتميز بفـعالية الديكور وسرعة الإيقاع وحيويته، رغم ما قد يشوبها من هنات هنا وهناك.

ولاشك أن مسرحيـة سيف العدل هى محاولة جريئـة وطموحة لنادر صلاح الدين، فـهى مسرحـية طويلة فى جزئين تحـوى شخصيـات عديدة منوعة، ومشاهد مجـاميع متعددة ، وتتفصل حبكتـها من خلال صراعات جانبـية متشـعبة ، وان انتهت إلى مـصب واحد. وقد اختـار نادر صلاح الدين لمسرحيته بنية تقترب من شكل الحدوتة الشعبية التى تتضمن استخدام

الخوارق - مثل غول المزبلة والتمثال الذى يتكلم وأرواح الموتى ، والتى تقوم على فكرة البحث ، أو رحلة البحث ، التى تنتظم عدداً من الأدوار النمطية المألوفة - مثل الأمير النبيل الطيب والساحرة المتآمرة الشريرة - وهى هنا الغجرية التى تلعبها نورا أمين بتمكن ورشاقة وإبداع - والفتاة الطيبة الخيرة التى تساعد البطل والأب الملك الراحل والمرشد النبيل والتابع الخائن وهلم جرا.

ويوظف المؤلف هذه البنية المألوفة لطرح رؤية سياسية تدين عزلة الحاكم عن شعبه من ناحية ، وعزلة المثقفين عن الحياة وانغلاقهم فى تجمعات متهرئة (كما يشى بذلك مكان تجمعهم فى المسرحية وهو المزبلة) من ناحية أخرى . وتنتهى المسرحية إلى تأكيد ضرورة تلاحم الحاكم مع شعبه، وتدريبه لهم على أن يحكموا أنفسهم، كما تنتهى إلى إدانة كرسى السلطة ممثلاً فى العرش الذى يفسد من يعتليه إذ يفصله عن شعبه بينما يحيط به المتآمرون . ورغم بساطة هذه الرؤية السياسية إلا أن الطرح المسرحى لها كان يعانى فى بعض المناطق من اللبس والغموض ، وخاصة فيما يتعلق بموقف المسرحية من بطلها حسام ، ففى حين أن تمثال الفارس الذهبى الذى تقدمه لنا المسرحية باعتباره صوت الوعى الحقيقى، وشهيد كلمة الحق الذى يقتله الملك الراحل - فى حين أن تمثال الفارس هذا ينتصر لحسام ويتبناه وينصحه ، نجد أن صوت المسرحية يدينه فى النهاية، ونجد المؤلف يقتله بدعوى أنه فشل رغم أننا ندرك من واقع المسرحية أنه حاول تماماً أن ينفذ رسالة المسرحية ، وأن يأتى للناس بحاكم منهم ، وأن يعطل مبدأ توريث الحكم . ويبدو أن المؤلف كان يقصد بفشل حسان أنه لم

يحطم بنية السلطة القديمة ، واكتـفى بتغيير الجالس فوقـها ، غير مدرك أن الملك هو الملك - كـمـا قال سـعد الله ونوس من قـبل ، أى أن كرسى السلطة يطبع الأفراد بطابعـه أياً كانوا وليس العكس . وإذا كان هذا ما قـصده المؤلف كـما نسـتشف من جملـة ترد على لسان الغـجرية ، أو الساحرة الشريرة ، فإنه لم يبلوره بصورة واضحة .

ورغم هذا العيب الطفـيف فإن النص ينم عن موهبـة مسرحيـة جيدة تمتلك القدرة علـى صياغة حـوار مسرحـى ذكى يمزج الفصحى بإيقـاعات العامية ، والعديد من مفرداتهـا ، ويشف أحياناً ويرق ليطاول هامة الشعر ، كما تمتلك القدرة على صـياغة الموقف والشخصية الدراميـة بصورة معقولة تبشـر بأن المؤلف حين تتوفـر له الخبرة والدربة سـيتمكـن من بناء مواقف دراميـة أكثر تماسكاً وتوتراً ، وشـخصيـات أقل تجريداً وأوضح ملامـحاً . ولعل أهم ما يميز موهبة نادر ، ويمثل مركز القوة والحيوية فيها ، هو القدرة على تجسـيد أفكاره فى صور وتشكيلات مـسرحية مـؤثرة موحية، ومـثيرة للخـيال ، فهـو أيضاً مـخرج مـوهوب ، يتمتع بـخيال تشكيـلى خلاق، وحساسية تشكيلية عالية .

ولقد برز هذا الخيـال التشكيلى بصورة واضحة فى العـرض، وخاصة فى توظيف الإضاءة بألوانها الرقيقة الشفافة ، وفى اختيار مفردات الديكور البسيط لهـشام منصور ، الذى جاء مـتناسقاً ومريحاً للعـين ، وفى التنفيذ المتقن المبتكر لمشاهد التمثال الذهبى وتحول المزبلة ، حين تدب فيهما الحياة. وقد جـاءت ملابس فـايزة نوار شاعرية التـصمـيم والألـوان ، كـمـا هـو متوقـع بالطبع ، وكان العرض فى مجـموعه ، على المستـوى التشكيلى ،

شديد التميز وإن جاء تصميم الحركة ضعيفاً فى بعض المشاهد .

وإلى جانب تميز العرض على المستوى التشكيلى، فقد تميز أيضاً على مستوى الأداء التمثيلى ، وكان خماسى خالد النجدى وإيهاب صبحى وعاصم نجاتى ونورا ونجلاء فتحى على درجة لياقة صوتية وبدنية وتعبيرية متميزة ، وكشف خالد النجدى عن طاقات كوميدية مذهلة ، فاستطاع أن يفجر الضحك بتشكيلات جسده وتعبيرات وجهه ونغمات صوته دون تهريج أو إستخفاف أو خروج على النص ، واستطاع أن يهيمن تماماً على خشبة المسرح فى مشاهده بحضوره المسرحى القوى حتى كدنا لا نرى سواه. أما الشاب الموهوب إيهاب صبحى ، الذى لمست موهبته الكبيرة وحضوره المسرحى فى عروض سابقة ، فقد ظلمه دور حسام ، فهى دور باهت نمطى لا يمنح الممثل فرصة للإبداع . ورغم ذلك فقد أداه إيهاب بحماس وإخلاص فاستطاع أن يضفى عليه شيئاً من الحيوية . أما نورا أمين فقد أثبتت قدرتها على أداء أدوار الشر بنفس الموهبة والتمكن التى كشفت عنهما فى أدوارها الأخرى السابقة : مثل الأميرة فى **ملك يبحث عن وظيفة** والزوجة فى **الدبلة** . ولقد أحاط بهؤلاء الأبطال فريق عمل منضبط وجيد فتحية لهم جميعاً : أشرف لاشين ، أسامة منير ، حسام الدين فؤاد ، هانى عبد المعتمد ، عمرو رشاد ، محمود أبو زيد ، سيد على ، شيرين زين العابدين ، أسامة ماهر ، سامح بهلول ، محمود بدر ، حاتم فؤاد ، أشرف مرسى ، أسامة جلال ، هيام جمال الدين ، شيرين عادل ، وإيمان حسن .

١١ فرقة الطيف والخيال و «سكة السرايا الصفرا»

بعد تجربة السرادق وقصر الغورى تطالعنا الثقافة الجماهيرية بتجربة مسرحية جديدة هى عرض **سكة السرايا الصفرا** الذى تقدمه فرقة الطيف والخيال فى وكالة الغورى . وجوهر الجدة فى هذه التجربة هو التداخل المنظم بين التشخيص بالدمية والتمثيل الحى الذى يُولِّد استعارة مسرحية ساخرة تصور الإنسان وقد فقد آدميته وتحول إلى دمية تحركها أيد خفية، أو ترس فى آلة قهر جهنمية تفرز العديد من مؤسسات التغييب والمسخ والقمع والاستلاب .

فالعرض ينطلق من فكرة التحول أو مسخ الإنسان التى عالجها الأدباء قديماً وحديثاً ، ويجسد هذه الفكرة دراميا ومسرحياً فى صراع محورى هو صراع الإنسان والدمية - أى صراع البشر الذين تسجن آدميتهم قوالب الدمى مع الدمى المتقنعة بالآدمية، والتى تهيمن على حياة البشر . ويفرز هذا الصراع حدثاً دراميا يتشكل فى أربع مراحل تمثل أولاً تحول الإنسان إلى دمية من خلال القهر على المستوى الشخصى، ثم تحول الدمية إلى إنسان من خلال الثورة الفردية ، ثم عودة الإنسان إلى سجن العرائس من خلال القهر العام الجمعى ، وأخيراً عودته آدمياً من خلال الثورة الجماعية .

ويتفصَّل هذا الحدث الدرامى مسرحياً فى متتالية من المشاهد القصيرة

السريعة التي تجمع بين الغناء والتشخيص ، والإسكتشات الأراجوزية، وفقرات خيال الظل و «السيلويت» ، والغناء والتحريض ، فيقترب العرض فى إطاره العام من شكل مسرح المنوعات والمسرح الملحمى معاً ، لكن توالى هذه الفقرات يلتزم فى الواقع بمنطق فنى دقيق وصارم ، ينتظمها فى وحدتين دراميتين تمثل كل منهما تنويعة على صراع الإنسان والدمية . أما الوحدة الأولى فتصور لنا من خلال جدل الممثل الحى مع صور العرائس على شاشة خيال الظل آليات قهر الإنسان داخل المجتمع الصغير أو الأسرة، ويتكرر الحال فى الوحدة الثانية التى تنتقل بنا من بيت العائلة إلى الشارع لتجسد لنا قهر الفرد فى المجتمع الكبير من خلال صراع «المواطن»، الذى حولته المؤسسات القمعية إلى دمية «الأراجوز» ، مع المشخصاتى المحترف ، الذى يخفى حقيقته الأراجوزية تحت أقنعة بشرية سلطوية عدة ، تمثل أقنعة القهر الشرعية .

وفى الوحدة الدرامية الأولى يعتمد المؤلف والمخرج بهائى الميرغنى على نصين للكاتب الرومانى/الفرنسى يوچين يونسكو - وهما مسرحية **جاك أو الطاعة** ، وتكملتها **المستقبل فى البيض** - يدين فيهما يونسكو عمليات القولبة والتنميط التى يتعرض لها الإنسان فى ظل النظام الرأسمالى فى الغرب ، فيصور أنشطة الإنسان الطبيعية الغريزية ، مثل الأكل والحب والتكاثر ، وقد تحولت إلى أنشطة آلية جبرية - استهلاكية وإنتاجية - تحول بطل المسرحيتين جاك إلى أشبه ما يكون بفرخة فى مزرعة للتفريخ الآلى .

وقد اختزل بهائى الميرغنى نص يونسكو بجزئيه إلى مجموعة من مشاهد خيال الظل التى تكون الوحدة الدرامية الأولى ، والتى نشاهد فيها بطل يونسكو ، جاك ، وقد تحول إلى جاد المصرى ، وهو يأكل ما لا يحب ويتزوج من لا يرغب - عروس بثلاثة أنوف - ويتعرض لضغط شديد حتى ينجب، لكن جاد المصرى يثور ، ويترك عالم الظل المزيف ، ويخرج من وراء شاشته إلى منصة المسرح بحثاً عن حريته ، فيتحول من دمية إلى ممثل حى من لحم ودم .

وكما يثور جاد على عالم الدمى ، يثور الأراجوز فى الوحدة الدرامية الثانية ، ويسعى إلى الشارع ليشم الهواء ويسرح فى الخيال ويعد النجوم . لكن هذه الحريات المدنية الطبيعية تدخل فى عالمه الأراجوزى الممسوخ تحت باب الممنوعات . لذلك لا يلبث الأراجوز أن يصطدم برمز القمع الواحد ، المتعدد الأقنعة - أى «بالمشخصاتى الأوحد» الذى يرتدى على التوالى قناع الشرطى الذى يكبله بالكلابشات ، ثم البيروقراطى فى «مكتب سجل مشى الليل» الذى يرفض أن يعطيه تصريحاً بالتجوال ، فهو ليس لصاً أو خبازاً أو عامل كهرباء ، ثم الطبيب الذى يصحبه إلى مصحة الأمراض العقلية . وكما يقود البحث عن الحرية المدنية الأراجوز إلى «السرايا الصفرا» ، ينتهى بحث جاد عن الحرية الشخصية إلى نفس المكان ، فهو يصطدم بالطبيب الذى قهره من قبل تحت قناع المأذون الشرعى ، وينتهى إلى نفس عنبر المجانين مع الأراجوز ، ويتحول مرة أخرى من ممثل حى إلى دمية ، ويسكن صندوق الأراجوز بعد أن سكن صندوق خيال الظل فى البداية .

وفى زنزانة المسخ والتشوه (صندوق الأراجوز) فى مستشفى الأمراض العقلية الكبير (خشبة المسرح) حيث يعذب المرضى بالصدمات الكهربائية ، وحقن محلول الباذنجان المرعبة، حتى يشفوا من مطلبهم العاقل فى الحرية- داخل الزنزانة يتحد الأراجوز وجاد وينجحان معاً فى الهرب ، ويظهران من خلف صندوق الأراجوز وقد حولهما التحدى إلى بشر - أى من عرائس إلى ممثلين ، ويندفعان وسط صفوف المتفرجين بحثاً عن الخلاص. لكن المحاولة تفشل، إذ تمتد دائرة الرعب والمسخ إلى منطقة المتفرجين فتظهر من بين صفوفهم مجموعة من الشخصيات الشائهة التى ترتدى أقنعة المسخ لتعيدهم إلى زنزانتهم فى السرايا الصفرا التى تغدو رمزاً شاملاً للسجن الكبير . ففى هذا العرض تمثل الحركة فى المكان عنصراً هاماً فى بناء معنى العرض مما مكن المخرج من الاستغناء التام عن الديكور .

لقد ترجم بهائى صراعه المحورى بين الإنسان والدمية إلى جدل مكانى بين عدة مناطق، يجسد كل منها عالماً درامياً له دلالته الواضحة، التى تشتبك مع دلالات المناطق الأخرى ، لتقدم فى النهاية رسالة العرض الكلية . فهناك المنطقة المختفية خلف شاشة خيال الظل ومسرح الأراجوز، التى تمثل عالم الدمى الذى يمسخ الإنسان ويسلبه هويته فى وضوح وصراحة . وفى مواجهة هذه المنطقة تقع منطقة المتفرجين على الجانب الآخر من القاعة، وتمثل منطقة الحقيقة بعيداً عن عالم الدمى والأقنعة والتمثيل . وتتوسط المنطقتين خشبة المسرح العادية المنخفضة التى تمثل فى آن واحد حجرة استقبال ، حديقة بيت ، وشارع وردهة مستشفى المجانين،

ومنصة تمثيل وتقمص - وكلها أماكن عامة . وتكتسب هذه المنطقة الوسطى تدريجياً دلالة الزيف والتقنع الذى يخفى حقيقة القهر ، فتغدو رمزاً لمسرح الممارسات القمعية ، ولا تلبث أن تفرض هيمنتها على الصالة وتبتلع المتفرجين .

وينتهى العرض بجاد وزوجته والمغنى الشعبى والأراجوز - رمز المواطن وابن البلد - وهم محاصرون بين منصة المسرح التى تعتليها رموز القهر وهى تلوح بعصيها من ناحية ، وكراسى المتفرجين الغارقين فى الظلام من ناحية أخرى . ويعتلى الثوار الرافضون النافورة التى تتوسط ساحة الوكالة والتى تجسد بصرياً المعانى التى يصرخون ويتغنون بها وهى معانى الحرية والخصب والحياة .

ولقد جاءت ملابس أسامة عبد التواب مناسبة للعرض ، فقد استوحى فى تصميمها تراث ملابس مسرح العرائس والمهرجين، ووظف الألوان فيها توظيفاً دلالياً ذكياً ، وكان تصميم سعيد أبو رية للمنظر المسرحى العام بوحداته المختلفة بما فيها العرائس شهادة إبداع فى مجال الفن التشكيلي ، وأحاط الفنان أحمد خلف العرض بهالة من الألحان الدرامية والتعبيرية ، صاغ أشعارها محمد منير ، وكانت صوت الثورة والشجن معاً . والحق أن أحمد خلف يثبت فى العرض تلو العرض موهبة موسيقية مميزة تؤهله لأن يحتل مكاناً بارزاً فى عالم النغم . وفى مجال التمثيل وضع العرض عبئاً هائلاً على الممثلين فكان عليهم أن يلعبوا دور المخايلين الذين يحركون العرائس وينطقون بلسانها ، وأن يعلبوا دور الممثلين على خشبة المسرح،

وأن يقوموا بأكثر من دور . وقد أدوا مهمتهم فى كل هذه المجالات على أكمل وجه . اننى لم أصدق حين علمت أن صوت الجنية الصغيرة المسحورة عزة الحسينى هو نفس الصوت السوقى الوقح السليط الذى صاحب عروسة الظل «أم جاد» . إن عزة الحسينى بثقافتها ، وطاقة العنف والثورة المضطرمة تحت مظهرها الملائكى الدقيق ، وقدرتها المخيفة على إشاعة جو من التوتر والغموض عن طريق تثبيت نظرة العين البعيدة، وتنميط الصوت بما يشبه رجع الصدى الذى تقطع رتابته المغناطيسية إيقاعات فجائية لاهثة - هذه الفتاة الصغيرة الموهوبة تمتلك مذاقاً خاصاً وأسلوباً متفرداً يجعلها أصلح من تقوم بالأدوار النفسية والسيريالية - أدوار الحلم والجنون . وفاجأنى خالد الصاوى بأدائه الملهم لدور جاد ، فقد أمسك بلب الشخصية ، وترجمه إلى نسق إيمائى وحركى وصوتى طفولى جسد لنا مأساة هذه الشخصية التى يصر المجتمع على تقويمها ووقف نموها، فكان طفلاً كبيراً وهو يثور على طبق العائلة المفضل - البطاطس بلحم المعيز ، وكان طفلاً حزيناً ضائعاً وهو يتزوج ، وكان طفلاً عنيداً «شقياً» وهو يهرب . والغريب أن موهبة خالد الغنية لا تنحصر فى مجال التمثيل، فهو شاعر نشر ديواناً ، وكاتب مسرحى موهوب ، وعازف موسيقى بارع ، ومخرج أثبت جدارته على مسرح الجامعة . والتزمت الفنانة المجيدة المثابرة نهاد أبو العنين بنمط الشخصية التى فرضها عليها دور أخت جاد فاستخدمت بعض اللزمات المكررة - الحركية واللفظية - فى تأكيد ببغاوية الشخصية وجمودها اللاآدمى . وكان «المشخصاتى الأوحد»

يوسف إسماعيل مـفاجأة مذهلة ، فانتقل من شخـصية إلى أخرى ، ومن نسق حركـى وصوتى إلى آخر ببـراعة الحـاوى ، ووظف جسده الـنحيف البالغ الطول توظيف كـاريكاتيورياً ذكياً ، فكان يثنيه ويلـويه ويحنيه وكأنه صُنع من المطاط . وكـان فى شـخـصـيـة الطبـيب ينحنى كلمـا خـاطب المـرضين، ويوجه حـديثه إلى الأرض ، فـحول المـرضين الخيـالين إلى كائنات أشبه بالصراصير ، وكـانت لفتة بالغة الذكاء منه ومن المخرج . لقد كان يوسف إسماعيل عصب العـرض الدرامى ، وعموده الفقرى، وأفصح عن موهبة أتمنى أن تجـد المحيط الذى يتسع لشلالها . وأخـيراً وليس آخراً يأتى المقنَّعون : محمد منير الذى نطق بصوت خيال والد جاد، وناصر عبد التواب الذى لعب الأراجوز وأم العرسة صـوتياً ، وناصر عراق الذى نطق بصوت أم العروسة . تحية صادقة إليهم جميعاً ، وإلى الفنان جمال صدقى الذى ساعد فى الإخراج ، وإلى عماد المدرك وناصف عزمى اللذين ساهما فى تأسيس الفرقـة ، وإلى مديرية الثقافة الجـماهيرية بالجيـزة التى تبنتها ، وأولاً وأخيراً إلى المخرج المؤلف بهائى الميرغنى .

وبعد ، فهـذا عرض ينتمى إلى إطار المسـرح الفقير والمسرح الـشعبى الدارج ، ويستلهم أشكالاً مسرحية عالمية ، لكنه يغمس مؤثراته العالمية فى طمى مصـر وتراب حواريها ، فـيتخلق فى سـاحة الغورى الأثرية مـصرياً صميماً ، قـوائمه أشكال الفرجة الشعبيـة من خيال الظل إلى الأراجوز إلى المشخـصاتى المتجول إلـى المغنى الشعبى و «الملاغى» - ضـارب «الطرنبينة» الذى كان يقبع أمـام سائر الأراجوز ليلاغيه ويشاكـسه . وهو عرض يزهو

بمواهب شبـابه ويصلح لأن يتجـول فى كل حوارى مصـر وقراها . وليـته يفعل فهو عرض يلمس وتراً حساساً موجعاً فى نفس كل «مواطن» .

ملحوظة :

بعد تخـرجه من كليـة الحقوق التـحق خالد الصاوى بمعـهد السـينما وتخرج منه ، واشترك فى عدد من الورش المسرحية - إحداها فى فرنسا - ومثل أدواراً بارزة فى عدد من المسرحـيات ، أهمها **ساحرات سالم** لأرثر ميللر من إخراج محـمد أبو السعود ، و **الأيـام الخـوالى** لهارولد بنتر ، من إخراج محمد أبو السعود أيضاً ، و **شباك أوفيليا** تأليف وإخراج جواد الأسدى ، كـما فـاز بجائزة مـحمد تـيمور للتـأليف المسرحى مـرتين عن مسرحيتيه **حفلة مجانين** وأوبريـت **الدرافيل** ، وكـتب وأخرج حـديثـاً مسرحية **الميلاد** التى عرضت بنجـاح كبير على مسـرح الهناجر (١٩٩٧) ، وهو الآن يمثل شخصية جمال عبد الناصر فى فيلم سورى .

مازال أحمـد خلف يواصل إبداعه الموسيقى فى المسـرح وكان أحدث عمل شارك فـيه هو عرض **والله زمان يا فاطمة** عن حياة فـاطمة رشدى وأدى فيه دور سـيد درويش وتغنى بألحانه الخالدة كمـا ألف الموسيقى التى صاحبت العرض وعزفهـا على عوده الأصيل ، وقد قُدم العرض فى بداية ١٩٩٨ فى قاعة يوسف إدريس بمسرح السلام .



١٢ مولد مخرج وممثلة
فى «ليلة زفاف إلكترا»

بعد أن قـدم لنا مسـرح الشبـاب فى عرضـه الأول فى موسم ١٩٩٠ وجهين جديدين ، هما المؤلف سيد مـحمد على والمخرج فتحى الكوفى ، وأعاد إكتشاف عـزة بلبع فى مسرحية **ياويث** ، مضى محـمود الألفى فى ضخ دماء جديدة فى جسد المسرح ، فقدم لنا فى العرض الثانى لمسرحه فى الموسم نفسه الكاتب المسرحى المجتهد مهدى بندق والمخرج عاصم رأفت فى أول عرض له علـى مسرح الدولة . ومن الـعجيب أن ينجـح هذا المخرج الجديد فى التـعامل مع مـثل هذا النص الذهنى المعقـد ، الذى يزخر رغم نزعته التـجريدية بالصور الشعريـة إلى درجة التخمة أحـياناً ، ويعانى رغم جدته وحيويته الفكرية من كثافة بلاغـية خانقة ، تثقل حركته وتكاد تطمس معناه فى هالاتها الضبابيـة . ومن الغريب أيضاً أن يتمكن عاصم رأفت من الكشف عن العمق الحقيقى لموهبة عايدة فهمى بعد أن فشل كثيرون قبله فى سبـر أغوارها ، وأن يضع الممثل الحسـاس المرن ذا الصوت الرخيم سمـير البنا فى الإطار اللائق به . ويبدو أن عيون الشـباب التى لم تقع بعد أسيرة غمامة العادة تبصر ما لا يبصره المخرجون المخضرمون .

وقد اختـار عاصم رأفت أسلوباً تعبيـرياً فى التعامل مع مسـرحية **ليلة زفاف إلكترا** ، التى أعدها واختزلها إلى مدة سـاعة واحدة ، فجسد فكرة

الشر والقهر والاستغلال ، التى يرمز إليها المؤلف بكلمة «القابال» ، فى صورة خفافيش الظلام السوداء التى تلح على عيوننا طول العرض بحركاتها الرشيقة العنيفة المخيفة وتعبيراتها القاسية الماكرة المتشفية ، وبطارياتها التى ترسلها فى جنبات المسرح ، وتسلطها على وجوه الشخصيات والمتفرجين ، فتحيل قاعة العرض إلى سجن بوليسى خانق ، يهيمن على سقفه تجسيد ضخم لعنكبوت خرافى تكاد أطرافه المنفرة أن تلامس رؤوس المتفرجين ، بينما تتدلى من جسده القبيح سلاسل وقيود لامعة، كما تتدلى الزينات والأشرطة الملونة فى الأفراح ، فتتولد مفارقة بصرية ساخرة تلخص معانى الخديعة والاقتناص ومص الدماء التى يمارسها «القابال» تحت العديد من الاقنعة والشعارات والأيديولوجيات البراقة .

فمسرحية «ليلة زفاف إلكترا» هى مسرحية أقنعة بالدرجة الأولى ، تصور تاريخ الحضارة البشرية كسلسلة من الصراعات السلطوية ، التى تتقنع بأيديولوجيات مختلفة لكنها تسعى إلى هدف واحد هو قهر الإنسان . فبعد المقدمة الصوتية المسجلة التى تطرح علينا «القابال» كرمز لقوى الشر والإستعباد على مدى التاريخ ، يبدأ العرض بإدانة النظام الملكى القديم الذى لا يمكن أن يفرز مخلصاً من داخله ، وذلك من خلال قصة الأميرة إلكترا التى تقتل أمها أباها بمساعدة عشيقها «أوجاست» أو «أأيجستوس» ثم يزوجانها من فلاح لا يستطيع أن يلمسها لأن السلطة قد قهرت رجولته. وحين تبدأ اللعبة التمثيلية الوهمية التى تبتدعها إلكترا مع زوجها لتزجية الوقت ، ومحاولة التواصل على مستوى الخيال بعد أن استحال التواصل

على مستوى الواقع ، ينتقل العرض من الماضى الأسطورى وأنظمته الملكية ، إلى الحاضر وأنظمته الليبرالية والماركسية والدكتاتورية العسكرية ، التى تجسدها إلكترا أو عايدة فهمى فى شخصية قاطع الطريق، تاجر السلع الكمالية الفتاكة ، الذى يرتدى زى الكاوبوى المميز ، ويتخذ وضع تمثال الحرية فى لحظة من العرض ، ويحاول أن يستقطب إليه الفلاح الذى تحول إلى الأديب ملوحاً له بإغراء حرية التعبير ، ثم فى شخصية رجل المخابرات الذى يرتدى قلنسوة روسية من الفراء ، والذى لا نلبث أن نكتشف أنه ليس سوى عمران ، و «من أمريكا إلى روسيا يا قلبى لا تحزن» ! وكما ساعدت خفافيش الظلام من قبل الكاوبوى عمران، وآزرته فى خداع البطل المقهور واعد ، فتوحدت فى أذهاننا بالصهيونية العالمية ، نجدها فى مشهد رجل المخابرات بيرى تساعده هو الآخر ، وتقوم بتعذيب واحد وخلع أظافره فى متتالية حركية تعبيرية بليغة تحت إضاءة حمراء خافتة . ولا يلبث بيرى أن يتوحد بعمران فتخلع عايدة قناعها مرة أخرى لترتدى قناع الحاكم الدكتاتور الذى يدعونه بالقيصر ، والذى يحاول أن يعقد صلحاً مع الفنان المواطن إتقاءً لقوى الإنتقام التي تزوره فى أحلامه كل ليلة فى شخصية أورست الأسطورية - شقيق إلكترا الغائب . ثم تتوالى الأقنعة فى إيقاع مسرحى لاهت نفذته عايدة بإقتدار ، وأداره المخرج بذكاء ، بمساعدة أدوات بسيطة مثل العباءة ذات الوجهين ، فنجد قيصر يتحول إلى أوجاست مغتصب عرش والد إلكترا وقاتله ، ثم تكتمل الدائرة إذ تخلع عايدة هذا القناع لترتدى قناع الملكة الأم الخائنة التى

تخاطب الفلاح الأديب واعد وكأنه ابنها الغائب ، أورست المنتقم ، وتنشده ترنيمة الإحباط والإستسلام مؤكدة أنه «لا عدل إلا فى القبر» .

وهكذا تعود بنا المسرحية بعد رحلة المستقبل إلى نقطة البداية فى الماضى ، وقد تمزقت كل الأقنعة لتكشف عن وجه واحد هو وجه القهر ، وكأن التاريخ يمضى فى دوائر مغلقة للقهر رغم إختلاف الأزمنة والأقنعة . وفى نهاية اللعبة يتبلور وعى البطل واعد فيقتل فى شخص إلكترا كل رموز القهر التى جسدتها ، ويسترد رجولته ليتوحد معها كامرأة توحداً مأساوياً تعبر عنه جملته الباكية «ظننت أن الإنسان هو المذهب» ، وهى جملة تمتد دلالتها من الموقف المباشر إلى المسرحية كلها لتدين كل مستغلى العقائد ومزيفى النظريات على مر التاريخ .

وقد استغل المخرج الإضاءة فى تعميق فكرة العبودية المحورية فكانت ظلال السلاسل على الحائط الذى تخمشه عايدة بأظافرها شديدة التأثير ، وكذلك الإضاءة الحمراء والزرقاء التى بلورت الحالات الشعورية المتباينة ، وكانت موسيقى عهدى شاكر درامية ذكية ، وتميز كل من وجيه عجمى وأميمة الدسوقى فى أدوار الخفافيش ببلاغة الإيماءة ورشاقة الحركة وليونتها. أما عايدة فهمى فكانت أسطى ومعلمة وغولة مسرح بحق ، وانتقلت من دور إلى دور بمهارة لاعبى الأكروبات ، ووظفت فى ذلك صوتها العريض الذى لونته ببراعة من دور إلى دور ، واختزلت كل شخصية إلى مجموعة من الحركات والإيماءات المقتصدة المعبرة ، فكانت قامتها المشدودة فى كبرياء علامتها المميزة كأميرة فى البداية ، وكانت المشية

المستهترة المتأرجحة ركيزة تجسـيدها لشخصية عمران ، ثم ركزت الحركة فى الفم والأكتاف فى شخصية بيرى ، وفى مشهد الموت الأخير ركزت طاقتها التعـبيرية فى وجـهها الشـاحب وحركة عـينيها الغـائمتين . والحق أن هذا العرض يمثل شهـادة ميلاد جديدة لهذه الممثلة الموهوبة وأيضـاً لمخرج جديد واعد هو عاصم رأفت .

❁ ❁ ❁

١٣ «المحبظاتية» ولعبة الكراسى الموسيقية

يعد ترميم وتجديد قصر الغورى وتحويله إلى بيت للفن الشعبى من أهم الإنجازات الحديثة لوزارة الثقافة . ومنذ أن تولى الفنان صلاح عنانى مسئولية هذا القصر وقام بتصميم قاعته المسرحية وهو يحلم بتقديم تجربة مسرحية شعبية تُكسب هذا القصر الثقافى هويته الفنية - تجربة يلعب فيها المكان دوراً محورياً فيغدو بمعماره الإسلامى المميز المركز المُولّد للعرض . وبعد عام من الإعداد والعمل الشاق جاءت مسرحية **المحبظاتية** خلاصة البحث الجاد فى أشكال الفرجة الشعبية ، وحصيلة إعمال الخيال الفنى فيها إعمالاً إبداعياً مبتكراً .

إن عرض **المحبظاتية** يقدم تجربة فى استلهام التراث شكلاً وروحاً ومعنى ، وتوظيفه فى صيغة جمالية لها تقنياتها المبتكرة ، صيغة تنهل من الماضى وتتجاوزه لتلتحم بالحاضر فتسهم فى تنوير الوعى .

وكلمة المحبظاتية كلمة مجهولة الأصل أطلقها ابن إياس فى كتابه **بدائع الزهور** على فرق الممثلين الجائلين وصانعى خيال الظل التى ظهرت فى العصر المملوكى وانتشرت بعد الحملة الفرنسية ونشطت فى إحياء الأفراح والمناسبات العامة . قد تكون الكلمة تحويراً لكلمة المحبّذين - أى المداحين ، مع العلم بأن محبّذ هى كلمة حديثة نسبياً فى اللغة العربية ، وقد تكون الكلمة تحويراً لكلمة «الحبض» الفصحى القديمة

التى تعنى «التحرك والصوت» ومنها «يحبض» أو «يحبظ» ، عملاً بالقاعدة الصوتيـة فى تحول حرف الضـاد إلى حروف الظاء كمـا هو شائع فى علم اللغـة . وأياً كان الأصل الاشتـقاقى للكلـمة فمن المرجح أن نـشاط هذه الفرق الترفيـهية الجائلة كان يشتـمل على المدائح و «الحركة» ، أى الرقص والتشخيص ، وعلى «الصوت» ، أى الغناء أو الإنشاد .

وقـد نجح مؤلف نص العـرض الفنان سـيد مـحمـد على فى توظيف مجموعة منوعة من أشكال الفرجة الشـعبية والطقوس الاحتفالية الموروثة ، وقدم من خـلالها قراءة نقـدية للتاريخ من منظور شـعبى سـاخر يناهـض المنظور الرسمى . فالعرض يبدأ بموكب عـرس يعقبه وصول موكب المعلم عترة وصبيه عليوة البـصاص . وما أن يدخل المعلم حتى يفرض نفسه على الجميع باعتباره السلطة العليا المتحكمة فـى مسـار الأمـور ، فيتحول العريس ، صاحـب الفرح ، إلى مـتفرج لا حـول له ولا طول . ويؤكـد المخرج محسن حلمى هذا المعنى إذ يجعل العريس وعـروسه عروستين من القماش . وهكذا تبرز فكرة السلطة الغيـر شرعية التى تفرض سـيطرتها بالقوة منذ البداية . وحين تدخل فرقة زقزوق إلى الحلبة للتحبيظ يأخذ البعد السياسى فى التبلور ، وذلك من خلال قـصة رمزية من قصص الحيوان يسخـر فيها زقزوق من المعلم وصبـيه المنافق . وبإنتهاء القـصة تدخل فرقة مـحبظاتية منافسة بقيادة المعلم حنفى ، ويبدأ الصراع على حلبة التشخيص . ويحسم الفتوة هذا الصراع بتقسـيم العرض مناصفة بين الفريقين . وينجح العرض من خلال هذه الافـتتـاحية فى تحـقيق درجة كـبيرة من الـتداخل بين زمن

المتفـرج الحاضر وزمن العرض الماضى ، وذلك من خـلال أساليب الأداء البرلسكية التى تحـاكى أنماطاً فنية شائعة وتستحـضرها إلى الذهن مثل أداء إسطفان روستى مثـلاً . كذلك تطرح هذه الافتتاحية المحـاور المنظمة لبنية العرض وهى :

١ - تعاقب المواكب الذى يمهد لبروز موكب التاريخ بحكامه المتوالين .

٢ - الكوشـة أو كرسى الصـدارة الذى لا يلبث أن يتوحـد رمزياً بسـرير الملك أو العرش .

٣ - لعبـة تقمص الأدوار وتبـديلها التى يقـدمهـا المحبظاتية والـتى تغدو المعادل المجازى للعبة الصراع على السلطة .

٤ - حلبة التـحبيظ التى تـتحول إلى اسـتعارة للحلبـة السياسـية ، فكأن التاريخ هو تحبـيظ فى تحبيـظ ، فاللعبـة الوهمية لا تلبث أن تمتص هوية الممثلين ، وتنتظم الفتوة المتفـرج وصبيه فى دوراتها التى تحملنا إلى الزمن الحاضر لتنقلب إلى جد فى النهاية .

واللعبة التمثيلية التـى تشغل الجزء الأول تحمل عنوان «حتروحوا فين يا صعـاليك من مكر المماليك» ، وهو عنوان دال يذكرنا بتلك اللافـتات التى تتصدر مشـاهد مسرحيات بريخت الملحميـة ، وتحملنا هذه اللعبة إلى مسـتوى زمنى آخر هو زمن حكم المماليك وشجـرة الدر . لكن العودة فى التاريخ هنا ليست إلا تنويعاً على دلالة النظر الافتـتاحى وتطـويراً وتكثيفاً لها . فـاللعبـة فى هذا الجزء هى لعـبة فرض السطوة التى تـقنع بالزواج

تقنعاً ساخراً . ففى هذا المشهد نجد الوزير جحدم ومعاونه دوما يحيطان بالسلطان المتخشب على سرير الملك وهما يتقنعان بقناع الأعوان بينما يتآمران لسلب مكانته ، تماماً كما أحاط المعلم عترة وصبيه بكوشة العريس الدمية فى الافتتاحية فغدا المعلم صاحب الفرح والمتحكم فى مساره. وكما يفرض المعلم وصبيه الإتاوات على أهل الغورية ، يفرض الوزير ورئيس الديوان الضرائب على الشعب ويسمونها إعانات . وقد نجح المخرج محسن حلمى ومصمم الديكور محمد الزرقانى فى تحويل الصندوق الذى يرقد عليه الملك فى هذا الجزء إلى رمز كثيف متعدد الدلالة يوحى فى شكله الذى يجمع بين القارب والتابوت والسرير بمعانى الموت والحياة ، والقرصنة والخلود ، فهو سرير الملك ، وقبر الملك ، وسفينة قراصنته ، والمركبة الفرعونية التى تسبح بالفراعنة إلى الخلود .

وبعد مشهد التآمر تدخل السلطانة (نهير أمين) يتبعها طابور الأطباء الذين يشبهون فى ملابسهم الكهنة من ناحية ، والطباخين من ناحية أخرى، فكأن العلم قد تم انتظامه فى الطبخة السياسية وغدا كهنوتاً يساند السلطة . وبدخول السلطانة تنبلج حقيقة مشروع أو مؤامرة الزواج فى مشهد دائرة المونولوجات والأقنعة ، فالسلطانة والوزير ومعاونه يواجهون بعضهم البعض حول سرير الملك بأقنعتهم المثبتة فى أقفيتهم بينما يواجهون المتفرج على جوانب القاعة الثلاثة بوجوههم الحقيقية ويسرون إليه بنواياهم الغادرة . ثم يلى ذلك دخول العرافة وموكبها لرقوة الملك ، لكن مشهد الرقوة لا يلبث أن يتحول إلى مشهد قتل جماعى يعتلى فيه

ثلاثى الطامعين فى العرش سرير الملك كالقراصنة ، وينهالون عليه طعنا ، بينما يدور الـدراويش حولهم فى دوائر متـلاحقة علـى موسيـقى الذكر . وهكذا ينتهى الجزء الأول بموت ، ومؤامرة زواج سـياسى غادرة ، لا يلبسا أن يتكررا فى الجزء الثانى .

يبدأ الجزء الثانى بإفتتاحيـة تحاكى بداية الجزء الأول . فنشهد صراعاً على حلبـة التمـثيل بين زقـزوق وحنفى يتدخل المعلم عـترة لحـسمـه مرة أخرى، ونشهـد فقرة برلسكية فكهـة يحاكى فيها زقـزوق حسن البارودى وهو يمثل جريمة قـتل وحشـية . وتلعب هذه الفقـرة دوراً هاماً فى تأكـيد تداخل الماضى والحاضـر كما تمهد لاستـمرار لعبة القـتل والصراع الدموي على الحلبة السياسية .

وحين تبـدأ اللعبـة التمثـيلية الجـديدة نجد أنهـا ليست سـوى تكرار وإستمـرار ، وتنويع وتصعيد للعبـة التى شغلت الجزء الأول . وتصل بنا اللعـة فى الجزء الثـانى إلى الزمن الحاضـر فى ثلاث موجـات أو دورات متلاحقة ، تنتظم أولها مـشاهد تتويج الملك المظفر فى بطن أمه وزواج أمه الخوند سعـادات من الأمير ططر قائد الجيوش . وتهـيمن على هذه المشاهد فكرة المسخ والتشوه من خلال قيام الرجال بأدوار النساء . أما الدورة الثانية فتنتظم مـتتاليـة مشاهد الحـرب ، وفى هذه المشاهد يوظف مـحسن حلمى حركـة مجامـيع الممثلين ، وخيـال الظل ، وأغطية الحلل التى يتـسلح بها الجيش ، والأحصنة الخشـبية الطفولية التى يمتطيهـا الجنود ليقدم لنا صورة

ساخرة لحقيقة الحروب السلطوية ، التى لا تخدم سوى الملوك والأمراء ، بينما تتقنع بالمصلحة القومية ، وتتشدق بالدفاع عن الشعب ، وتستخدم الإعلام - ممثلاً فى المنشد وعازف الربابة وشاشة خيال الظل - بوقاً لها . وتفيض جرعة السخرية فى مشهد التحية العسكرية إذ ينفى محسن حلمى اللغة الآدمية تماماً عن ساحة الخطاب البشرى ، فيغدو حديث العسكر ورئيسهم مجرد أصوات عبثية مضحكة ومخيفة فى آن واحد ، أشبه بأصوات مخلوقات لا عاقلة ، بينما يرد سلطانهم الطفل تحيتهم بلغو الأطفال الرضع على حصانه الخشبى الصغير .

وبعد فاصل الحرب تبدأ الدورة الثالثة وهى دورة تجدد الصراع على العرش التى يجد لها محسن حلمى معادلاً حركياً شعبياً ذكياً هو لعبة الكراسى الموسيقية التى تنتهى بصف من الجثث المرصوصة . وينجح محسن حلمى عن طريق هذا المعادل الحركى الذكى فى تأكيد فكرة العرض المحورية ، وهى الصراع الدائر دوماً على السلطة ، وفى إختزال تاريخ هذا الصراع إلى أقل من دقيقتين فى صورة دوائر لاهثة تحمل الممثلين إلى الحاضر ، ومعهم المعلم عترة وصبيه البصاص . فمع بداية الجزء الثانى يندمج المعلم وصبيه فى لعبة السلطة الوهمية الدائرة أمامهما إندماجاً ينسيهما العريس والفرح (ويتجسد النسيان فى إختفاء الكوشة والعروسين من المنظر المسرحى) ، ويستلب الإيهام وعيهما تماماً فيغدوان طرفاً فى اللعبة ، فيمثل الأول دور السلطان الطفل الذى يناسب حجمه ويرضى غروره ، بينما يمثل الثانى دور السلطانة الذى يعوضه عن خنوعه الدائم

للمعلم . لكن لعبة السلطة لا تلبث أن تسحقهما تحت عجلاتها الدائرة ، فيتحولان إلى ضحيتين - إلى فتوات الأمس الذين لا قبل لهم بملاقاة فتوات اليوم ، إلى السمك الصغير الذى يحاول السباحة فى بحر يموج بسمك القرش . ولقد كانت صورة السلطانة على «العرش / التابوت / القارب» فى نهاية الجزء الأول ، وبيدها سنارة تتعلق منها سمكة - كانت هذه الصورة إرهاصاً بليغاً بهذا المعنى .

إن جثث مماليك الماضى ، وضحايا لعبة الكراسى الموسيقية ، لا تلبث أن تدب فيها الحياة ، لتتحول إلى مجموعات نهب معاصرة ، تتحلق حول المعلم وصبيه اللذين سرقهما الزمن والوهم وأحلام السلطة ، وسجنهما فى «دائرة السوء» . وتؤكد لنا الأغنية الختامية للعرض خطر الاستغراق فى أية لعبة مسرحية أو سياسية ، وتحمل رسالة مضمرة فحواها ضرورة التأمل النقدى الواعى لكل الأقنعة والألعاب حتى لا يكون الفىء «دولة بين الأغنياء منكم» أو الظالمين .

إن عرض **المحبظاتية** يستخدم تكنيك المسرحية داخل المسرحية ، بما يستتبعه من تداخل زمنى ، ليطرح حدثاً مسرحياً تكشفياً نامياً ، يتلخص فى مقولة دورة الدوائر ، ودوال الدول وتقلبها فى لعبة السلطة . وتتشكل هذه المقولة من خلال التحول من الماضى القريب إلى الحاضر المعاصر عبر استعادة دورة التاريخ المملوكى ، أو «دائرة السوء» ، فتؤكد لنا استمرار لعبة الكراسى الموسيقية رغم إختلاف الأقنعة . ويتفصل هذا الحدث المسرحى بصرياً وصوتياً ، وتتكشف دلالاته من خلال سلسلة معقدة من التحولات

فى هوية الأدوار والملابس والأقنعة ، وكل مـفردات العرض المادية . فكل شخصيـة فى العرض تلعب مجموعة من الأدوار المتعـاقبة عن طريق التقنع والتلوين الصوتى ، وقد تؤدى دورين فى آن واحد ، فتـجدها على مستوى الصوت مثلاً تستدعى دوراً لاسطفان روستى فى فيلم معاصر ، بينما تجسد علـى مستوى الرؤية أحـد محبظاتية القرن التاسع عشر (كـما يفعل سامى عبد الحليم) ، أو تؤدى دور الوزير الفاسد سنقـر بصوت زكى رستم (كما يفعل حسين أحمد) . وكمـا يبدل الممثلون أدوارهم يبدلون ملابسهم ، بل إن نفس الملابس تتبدل بين الشخصيات ، فنجد ططر فى الجزء الثانى مثلاً يرتدى ملابس الوزير جحدم فى الجزء الأول . وينسحب مبدأ التحول على ديكور محمد الزرقانى على بساطة مـفرداته ، فالصندوق الخشبى هو عرش وسرير وتابوت وسفينة ، والرايات هى رايات الفرح وأعلام الجيش ورايات الدراويش وحراب الحراس وأجنحة شبح روح حنفـى (فى الفقرة البرلسكية فى بداية الجزء الثانى) وهلم جرا .

وكـما اسـتلهم النص فـكرة «الدائرة» المتـرسخـة فى الفكر والتـراث الإسلامى والمتجـسدة فى معمـار المكان المسرحى ، فى القبة الشـاهقة التى تعلو حلبة التمثيل فى قصـر الغورى ، استلهم محسن حلمى شكل الدائرة فى تصمـيم حركة الـعرض فكانت الدائرة البسـيطة أو الملتفـة المتداخلة ، المنفرجة فى حركة طاردة من المركز إلى الخارج ، أو المنكمشـة نحو المركـز - كـانت الدائرة هى النسق التـشكيلى الذى ألح على عـين المتفـرج طول العرض : فالدوائر الحركية فى الزفة الافتـتاحية تفضى إلى الدوائر الحركية

البسيطة والمركبة حول سرير الملك فى الجزء الأول ، ثم تتكرر فى إيقاع لاهث فى مشهد لعبة الكراسى الموسيقية ، وتنتهى بالدوائر الحركية المغلقة التى تطبق على المعلم وصبيه فى النهاية . وقد ساهم منظور الرؤية الثلاثى لحلبة العرض فى فرض منطق الدائرة على التشكيل المسرحى ، كما حتم الاستغناء عن الديكور التقليدى ، فكانت خطوط الحركة ومساحات الألوان فى الرايات وملابس الممثلين هى وسيلة المخرج الوحيدة فى تشكيل الفضاء المسرحى . ولقد كان الفنان صلاح عنانى ملهماً حين صمم أرضية حلبة التمثيل تصميماً دائرياً يحاكى القبة أعلاها ، ويحمل موتيفات شعبية تتراسل مع لوحة الجيش على شاشة خيال الظل من ناحية ، ومع الممثلين على أحصنتهم الخشبية من ناحية أخرى ، فاشتبك المعمار بالعرض فى وحدة تشكيلية بليغة .

وفى نطاق الأداء التمثيلى وظف محسن حلمى القاموس الحركى والصوتى التراثى للشعب المصرى بصورة متسقة منظمة ترفعه إلى مستوى المنهج الخاص المتكامل فى التمثيل ، فقد استلهم الأنسقة الحركية والصوتية التى ترتبط بعدد من الأنماط الشعبية الشائعة ، ومزجها بأنماط مألوفة من الأداء فى التراث الفنى ، ارتبطت بأسماء حفرت أساليبها المميزة فى الذاكرة الشعبية . وقد وظف محسن حلمى هذا التراث الشعبى الحركى والصوتى المنوع فى تشكيل نسق أدائى مركب يعتمد على :

١ - التحول الدال من خلال تصدى كل ممثل لأكثر من نمط .

٢ - تزامن أكثر من نمط فى دور واحد مما يحقق تناقضاً فكاهياً .

٣ - الاستعاضة أحياناً عن الكلام بالصوتيات المجردة .

٤ - توظيف أحجام الممثلين توظيفاً ساخراً يقوم على التناقص .

وقد بذلت مجموعة الممثلين الهـواة الذين اختارهم محسن حلمى جهداً خارقاً لتنفيذ هذا النسق الأدائى الصـعب المركب ، فنجحوا فى الانتقال من دور إلى دور ، ومن مشهد إلى آخر ، فى سلاسة ويسر ، فكأن وجوههم وأصواتهم بل وأجـسادهم أقنعة مـطاطية مسـتعارة يضـعونها ويخلعـونها ويبدلونها ويحولونها وفق هواهم . لقـد كان أداء هذه المجموعة هو الدماء الحارة الشابة التى تدفقت فى شرايين العرض فمنحـته الحرارة والحياة فتحية إليهم جميعاً : سيد إبراهيم ، فتحـى سعيد ، سامى عبد الحليم ، سمير عزيز ، حسين أحمد ، حمدى حنفى ، جـمال زكى ، محمد ياسر ، عبد الرحمن محمـد ، سعيد عبد الحليم ، أيمن الشيخ ، ناجى أحـمد وأحمد مصطفى .

ولم يكن من الغريب أن نجـد على رأس هذه المجموعة الرائعـة الممثلة الشابة القديـرة نهير أمين ، فهى واحدة من قلة نادرة مـن الممثلات اللائى مازلن يحتفظن بروح الهواية ، رغم الاحـتراف ، ويعشقن المسرح لذاته ، ويقبلن عـلى المشاركة فى التـجارب الجـديدة الجادة بعيـداً عن الاعتـبارات التجارية .

وتجمع نهير إلى جانب موهبتـها الفنية المنوعة العريضة الذكاء والفكر الناضج ، فهى لا تقبل دوراً حتى تقتنـع برسالته ، وإذا اقتنعت لا تلتفت

إلى حجم الدور ، بل تقبل عليه بكل طاقاتهـا فتحوله إلى دور يطبع نفسه على ذاكرة المتفرج .

لقد أدت نهير فى هذا العرض دور العالمة والمعلمة والسلطانة بخفة ظل بنت البلد المصرية الأصـيلة ، ورقصت وغنت وحـبظت فأمتعـتنا بخفتـها ومزونتها وصوتها المنفسح القوى .

❁ ❁ ❁

١٤ «دون كيخوته فى البلاد المخووتة» وتجارب أخرى

لا أعتقـد أن الكاتب الأسبانى العظيم سيرفـانتيس قد دار بخلده حين كتب رائعته الشهيرة **دون كيخوته** فى بداية القرن السابع عـشر الميلادى أن بطله المغوار - الرومانسى الفكاهى - سوف يتـسلط على خيال المبدعين كل هذا الزمن ويظل مـصـدر إلهـام لهم حـتى مـشارف القـرن الواحـد والعـشرين . ولا أتصـور أن سـرفانتـيس - رغم أنه قـد عرف العـرب وخـالطهم عن قرب حين أسرته عصـابة من القراصنة عام ١٥٧٥ وحملته إلى الجزائر حـيث أمضى قرابة خـمس سنوات - لا أتصور رغم ذلك أن سرفانتيس كان ليخطر على بـاله أن يتحول بطله الجوال ، صاحب المعارك الوهمية ، الذى يصارع طواحين الهـواء فى الفصل الثامن من جزء الرواية الأول ، إلى رمز مسرحى بليغ ومتكرر لـلإنسان العربى المثقف ، المتأزم ، والمغترب عن الواقع فى القرن العشرين .

لكن هذا ما حدث فى زماننا هذا - زمن الإحبـاطات والصور المهشمة والأحلام المهددة . لقد عاش المثقف العربـى زمناً يعتقد أنه يخوض معارك حقيقية من أجل إعادة تشكيل الواقع وتنوير الوعى وتحقيق الحرية . وذات صباح أغـبر ، إذا به يستيقظ ليكـتشف أن إنجازاته ومعاركـه كانت وهماً وسراباً ، وأن واقعه المزرى قد بقى على حاله من التخلف والغيبة والتناحر

الهمجى والشتات ، وكأن شيئاً لم يكن - لا استقلال ولا تنوير ولا حرية ولا وحدة عربية .

وقد كان كتاب الستينات ، وفق ما أعلم ، هم أول من طرحوا على المسرح المصرى هذا التقابل الاستعارى الساخر المؤلم بين الإنسان العربى المثقف وبطل سرفانتيس . ففى بداية مسرحية **ليلى والمجنون** لصلاح عبد الصبور تتصدر صورة دون كيخوته حائط صالة التحرير فى المجلة الثورية التى يعمل بها عدد من المثقفين «الدون كيخوتيين» ، وعلى رأسهم شيخ الطريقة الكيخوتية ، الشاعر سعيد ، الذى يحلم بالمسيح الجديد ، والمخلص الوهمى ، وينتظره فى الحانات وغرف تذكاراته السوداد أولاً ، ثم فى زنزانته السجن ومستشفى المجاذيب فى النهاية .

وقبل **ليلى والمجنون** يجد القارىء العربى صورة دون كيخوته وتابعه سانشو بانزا تلح على خيال الفريد فرج عامين متواليين فى مسرحيتين متتاليتين أولاهما **الزير سالم** (١٩٦٧) ، التى نرى فيها البطل المأساوى سالم - الباحث عن العدل المطلق دوماً سيف مبصر - يمتطى جواداً خشبياً ويلوح بسيف وهمى بينما يقص تابعه ومُضحكه مغامرات وهمية خاضاها معاً فى صحبة جنية . وفى مسرحيته التالية ، **على جناح التبريزى وتابعه قفة** (١٩٦٨) ، يستخدم الفريد فرج النموذج الدون كيخوتى صراحة كنقطة انطلاق ، ويمضى فى محاولة لتطويره وطرحه طرحاً إيجابياً - ربما للمرة الأولى والأخيرة فى تاريخ المسرح المصرى .

وفى السبعينات ، أطل علينا دون كيخوته مرة أخرى متخفياً فى ثياب عنترة بن شداد - البطل العربى والفارس المغوار - الذى حوله يسرى الجندى فى معالجته الجديدة إلى محارب آخر لطواحين الهواء ، ليطرح تفسيراً جديداً للتاريخ العربى والنموذج البطولى ومفهوم الحرية . ولعلنا إذا أعدنا قراءة مسرحيات الستينات والسبعينات وبداية الثمانينات فى مصر فسوف نعثر على دون كيخوته متخفياً مرات ومرات فى ثياب مختلفة وتحت أقنعة متعددة .

لكن المثير للإنتباه حقاً ، وما يجعلنا ندفع بقناعة بتوحد صورة المثقف العربى بصورة دون كيخوته ، هى تلك الإطلالات السريعة المتلاحقة لهذا النموذج البطولى الهزلى على خشبة المسرح المصرى فى الآونة الأخيرة ، وخاصة منذ بداية أحداث الخليج - أو قبلها بقليل - تلك الاحداث التى أصابت الإنسان العربى المثقف بالذهول والشلل ، واليقظة من الاحلام الوردية ، وبشرخ عميق فى بنيان الوعى .

بدأت الإطلالات بإعادة عرض مسرحية **عنترة** ليسرى الجندى فى الصيف الماضى ، ثم فجأة تلاحقت التجليات الكيخوتية منذ أكتوبر الماضى إذ شوهد هذا الفارس الخيالى على خشبة المسرح المصرى فى أربعة عروض متوالية . كان أول العروض هو **جذور دون كيخوته فى البلاد المخوزقة** الذى حملته فرقة المختبر المصرى من بورسعيد إلى القاهرة لتشارك به فى **لقاء المسرح الحر** الأول الذى عقد على المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية في الفترة من ١ إلى ١٠ أكتوبر ١٩٩٠ . وفى هذه

المسرحية التى اشترك فى تأليفها وإخراجها عبد القادر مرسى وعمر الحلوجى رأينا الإنسان العربى الواعى يحمل اسم دون كيخوته وسيفه وشارته المميزة (طواحين الهواء) ، ويرتحل على حصان خشبى عبر أوطانه العربية الممزقة بحثاً عن جذور واقع الأوهام والشقاق والفرقة ، وسعياً وراء تحقيق الوحدة، لكنه يعود فى النهاية يائساً ، كاسف البال ، قد خاب سعيه ، وأدرك أن مأساتنا هى أننا جميعاً دون كيخوته ، وكلنا يصارع طواحين الهواء غافلاً عن العدو الحقيقى .

وقد ترجم الإخراج هذه الرؤية الساخرة المريرة إلى تشكيل مسرحى بليغ يستغنى عن الديكور تماماً ، بإستثناء بعض المكعبات الخشبية ، وبضعة طواحين هواء ورقية أعلى قوائم خشبية رفيعة ، تصلها شبكة من الحبال الرفيعة ، تتدلى منها أقنعة مضحكة مخيفة . وتجلت جدة العرض فى استغنائه التام عن الإضاءة المسرحية ، بل والإنارة المسرحية التقليدية تماماً ، والإكتفاء ببضعة فوانيس يحملها الممثلون ويوجهونها فى جنبات الحلبة المكشوفة للسماء التى قدم فيها العرض . وقد ساهمت هذه الإنارة المتقطعة المرحلية للمشهد المسرحى ، التى حولته على مستوى الرؤية البصرية إلى جزئيات منتثرة مبعثرة ، فى تجسيد معانى الفرقة والتشتت التى ينطق بها الحوار الكلامى والتشكيلات الحركية .

وما أن رحلت فرقة المختبر المصرى عن القاهرة حتى عاد دون كيخوته يطل برأسه مرة أخرى من فوق خشبة مسرح السامر الذى قدم فى شهر نوفمبر مسرحية مترجمة للكاتب الفرنسى إيف جامياك ، أعدها عن رواية

سرفانتيس وعَنْوَنَها **دون كيخوته** . وفى إخـراجه لهـذا النص الجميل سعى المخـرج الموهوب بهائى الميرغنى إلى إضـفاء دلالات مصرية عـربية على هذه الشخـصية الأسبانيـة العريقة ، فوظف بعض الأشكال المسـرحية التراثية ، مثل الأراجوز وخيال الظل ، فى طرحه المسرحى ، فاكتسب دون كيـخوته بدوره بعـداً تراثياً عـربياً وَحَّدَهُ مع الإنـسان العربـى ، صاحب الطموحات الوهمية والواقع المادى المهترىء .

ثم جاء دور المسرح القومى فوجدناه يعيد تقديم مسرحية **الزير سالم** بعد ثلاثين عاماً من عرضها الأول ، ووجدنا مخرجها حمدى غيث يتكىء على المشهد الدون كيخوتى السابق ذكره ، ويبـرزه بوضوح ، ليؤكد عبثية مسـاعى البطل العربى المغوار - الزير سـالم - وحماقـة سعيـه إلى العدل المطلق ، وبشاعة معاركه التى تحركها الأوهام .

وبعد إفـتتاح **الزير سالم** بأسـبوعين ، انتـقلت عـدوى الحـمـى الكيخوتية إلى المسرح الكومـيدى ، فإذا به يطل علينا بنص جديد للكاتب الكـوميدى المتميز بـهيج إسماعيل تحت عنوان **لا أرى .. لا أسـمع .. لا أتكلم** ، يعود فيه دون كـيخوتة إلى المسرح المصرى متـخفياً هذه المرة فى ثياب صـحفى مـصرى معـاصر ، يحمـل إسم حازم عصـفور ، ويعاونـه فى معاركـه المثاليـة لإصلاح أحـوال البشـر - عمليـاً - وحفظ كرامتهم ، سانشو بانزا معاصـر يدعى عبد ربه ، ويعمل ساعياً فى المجلة التى يشـرف فيهـا عصـفور على باب بريد القـراء . أمـا دولسينا حـبيـبة

كيخوتة القروية فتتقمص دورها فتاة عاملة تمتهن الحدادة والبرادة ، ثم تلتحق بالمجلة لتنقذه من حبائل رئيس التحرير وسكرتيرته اللعوب .

ولقد جاءت هذه المسرحية الكيخوتية الحديثة - ولا أقول الأخيرة ، فالمستقبل يخبىء لنا المزيد - جاءت معبرة عن الحالة الشعورية العامة التى تسم هذه الفترة العصيبة من تاريخنا ، فامتزجت الكوميديا بالمأساة ، فإذا بالبطل الكيخوتى الساخر يتحول فى النهاية ، حين يدرك زيف معاركه وانجازاته إلى ، أدويب المأساوى ، فيفقد البصر مع أوهامه الوردية ، ويرى الحقيقة فى بشاعتها المظلمة بنور بصيرته ، فيصرخ فى فزع وتحذير: «احنا رايحين فين ؟ احنا رايحين فين ؟» .

ولعل لمسات الفن السامية هى ما يصبرنا على واقعنا المرير ويخفف من قسوة الحقيقة الضارية ، فالفن الجميل سلاح مقاومة وبصيص أمل ، وقد تكاتف فريق العمل فى هذا العرض بفنانيه وفنييه ، وعلى رأسهم محيى إسماعيل وسوسن بدر وماجدة زكى والرائع محمد الصاوى وحسن حسنى ، تحت قيادة مخرج حساس واع هو محمد أبو داوود ، لإخراج ملهاة مأساوية نظيفة وممتعة وصادقة . فأهلاً بالفن الجميل رغم المحنة ، وما أجمل سويعات تبث فى نفوسنا المتعبة بعض أمل فى أن يشرق نور الوعى على عالمنا الكيخوتى الممزق .



١٥ جــرى إيـــه
والوجه الصحيح للمسرح المصرى

رغم المتاعب والمصـاعب والأزمات المالية التى تعـترض مسار مـسرح الثقـافة الجـماهيـرية ، ورغم تقلص نشاطه نسـبياً ، لا يـزال هذا المسرح المجاهد المناضل يمثل الوجه الصـحيح والصحى ، الجاد والحقيـقى للمسرح المصرى، ويؤدى ببطولة دوره الثلاثى الأبعاد . فيقدم الريرتوار الذى عجز عن تقديمه مسـرح الدولة ، ويكتشف المواهب المسرحيـة الجديدة ، ويعرف المتفرج المصرى بتراث المسرح العالمى .

فبعد جولة قصيرة في الأسبوع الماضى فى محافظات المنوفية والقليوبية والفيوم تنفسنا نحن عشاق المسـرح الصعداء . فهاهو الفنان الخصب المجدد بهائى الميـرغنى يقدم لشبـاب هذا الجيل **فرافير** يوسف إدريـس فى ثوب جديد متميز وسط مساكن العمال فى شبر الخيمة ، وها هو الفنان الموهوب الصاعد عزت زين يقدم من تراث المسرح العالمى مسرحية **جوهر القضية** للكاتب التركى ناظم حكـمت فى الفيوم ، بعد أن حـملت الجائزة الأولى فى مسابقة نـوادى المسرح التى عقدت فى دمياط ، وها نحن نشـهد ميلاداً رائعـاً لكاتب مسـرحى جديد فى عـرض **جرى إيه** على مسـرح شبين الكوم، هو الكاتب حـمدى عبـد العزيز الذى أمـتعنا من قبل بمـسرحيـته المتميزة **حدوتة مصرية** .

لقد بهرنى عرض **جرى إيه** بثرائه التقنى ودقتـه الفنية كما أذهلنى بتواضع ميزانيته رغم جيش العاملين فيه الذى يربو على الستين فناناً ، ولا أدرى كيف استطاع المخرج طلعت الدمـرداش أن يقدم لنا هذه الهدية الفنية القيمة بأقل من عشرة آلاف جنيه ؟

لقد تميز هذا العرض بالجدة والخيال الفنى الخصب على مستوى النص والعرض ، وخـلا تماماً من الاكليشيـهات المسرحيـة التى كادت أن تخنق الإبداع فى مسرحنا المصرى . فالنص يتـشكل من لوحات متوالية تمثل فى مجموعهـا محاولة للإجابة عن السؤال المثير الذى تبـدأ به المسرحية : وهو لغز الطاعون الذى أهلك أهل قرية ميت كوم على . وقد تبنى حمدى عبد العزيز فى تشكيل لوحاته أسلوب البـرلسك إذ تنطلق كل لوحة من موقف نمطى من المواقف المألوفة في الدراما لا يلبث أن ينقلب إلى نقـيضه الحاد ، ليتبـدى عبثيـاً صارخاً ، فيـمثل هذا الإنقلاب الساخـر الضاحك والمؤسى رسالة مـتراكمـة فحواها إنقـلاب القيم وإنهيـار المنطق والعقل . فـها هو الشاب الجامعى الذى يفشل فى الزواج من حبيبته لفترة يتحول إلى سمسار فيـقترح على أبيهـا بيعهـا فى المزاد ، ويطالب بعمولتـه حين يأخذ الأب بنصيحته ويضع ابنته فى «فترينة» واقعية يتزاحم حولها المشترون ، وها هو المجـتمع المُسـتلب يقف فـى وجه منقـذيه ليـدافع بكل بسـالة عن ظالميـه وسارقيه، وها هو ناظر المدرسة المحترم يزور بيت الراقصة التى يعشقها ابنه المثقف ، وبدلاً من أن يحاول إبعادها عنه كما يحدث فى **غادة الكاميليا** وغيرها من الميلودرامات ، يجـثو على ركبتيه راجيـاً إياها أن تتزوجه لتنقذ

أسرته من الضياع! وهـا نحن نشهد تكريم معلم فاضل فى إحتـفال مخيف وهزلى لأنه ابتدع تجربة تعليمية تتلخص فى قطع ألسنة تلاميذه حرصاً على مسـتقبلهم ، وها هى برامـج تنظيم الأسرة التلفزيونيـة تزيف الواقع وتدفع مواطناً صالحـاً إلى الجنون إذ تتجاهل السبب الحقيـقى للإنفجار السكانى ألا وهو كبت الحريات بحـيث غدت حرية التناسل هى الحرية الوحيـدة المتاحة، وها هم الموتى يقـومـون بثورة لطرد سكان الـقبـور بعد أن أقـلقوا منامـهم بضـوضاء التلفـزيون ، وها هـو الجندى الـبطل يعود بالنـصر ليكتـشف أن الحرب لم تبـدأ بعـد ، وليجد قـميص المجـانين فـى إنتظاره بدلاً من أقواس النصر وأكاليل الغار .

وتتشكل كل لوحة من هذه اللوحات الذكـية المنوعة من لقطات عديدة متزامنة تشغل الفراغ المسرحي كله فى شبكة من العلاقات البصرية والسمعية المركـبـة : وتفـجـر الضـحك والألم السـاخن فى آن . وينتظم اللوحـات خـيطـان، أحدهـمـا إيجابى هـو صوت الصـحفى الراوى ، البـاحث عن الحقـيقـة والمعلق على الأحداث ، والآخر سـلبى يتمثل فى سـلطان ، رمز القهر المتكرر المتعدد الأوجه .

وقد كشف المخرج الرائع طلعت الدمـرداش فى هذا العرض عن موهبة متوثبة ، ولا أدرى والله أين كان هذا الكنز الإبداعى مخـتبئاً ؟ لقد وجدناه فى هذا العرض مخرجـاً قديراً ، هضم كافة الأساليب المسرحـية ، فتمكـن من مـزج العـديد منها دون إفـتعـال فى بوتقة قـوامهـا الإيقاع السـاخن ، والبلاغـة الحركيـة والصوتية ، وفعـالية الديكور ، والتـوزيع الدقيق المحكم

للمجاميع على خشبة المسرح ، والتضمين المدروس للفقرات الاستعراضية والغنائية ، والتوزيع الذكى للأدوار الذى حقق تناغماً وتواصلاً بين الأدوار المنوعة التى أداها كل ممثل .

لقد حول طلعت الدمرداس ومهندس الديكور أحمد رجب صقر خشبة المسرح إلى مقبرة كبيرة شاملة ، تحتوى كل شىء ، وتتمثل فى مجموعة من المصطبات فى الخلفية ، تنتشر بينها نباتات الصبار ، وتعلوها قبة وحيدة لا لمسجد بل لمقام مشعوذ دجال يدعى حبلص ، وتحفها على اليسار شجرة جرداء فروعها خناجر مسنونة ، فولّد هذا الإطار المرئى الرمادى الثابت الساكن ، فى تقابله مع الأحداث المتحركة المتلونة اللاهثة داخلة ، مفارقة بليغة تفضح زيف الواقع ومواته المعنوى ، وتنظم الإيقاع البصرى للعرض، وتمهد لثورة الموتى الهزيلة المأساوية فى النهاية .

وتمكن المخرج من قيادة فريق التمثيل الرائع (٢٥ ممثلاً وممثلة) بعيداً عن إكليشيهات الأداء المعهودة ، فتألقت مواهبهم فرادى وجماعة ، وتميز كل منهم بطابعه الخاص دون أن يفقد تناغمه مع الآخرين ، ودون أن يفسد سيمفونية الإيقاع الصوتى التى شكلها المخرج . ولأول مرة منذ فترة طويلة أشهد استعراضات تتميز بالجدة والتنوع والفعالية الدرامية فى عرض مسرحى مصرى ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى مصمم الرقصات الموهوب شفيق الشيخ ومؤلف ألحان العرض على سعيد .

وإذا ضاق المقام بنا هنا عن ذكر أسماء الممثلين فليسامحونا ولنا معهم

لقـاء طويل بإذن الله حين يأتون إلينا فى القـاهرة . ويكفى هنا أن نذكـر لهم بكل الإعتزاز قدرتهم على الفكاك من أسـر النمطية القاتلة ، والإنتقال القـدير من دور إلى آخر ، وهو مـا قد يعـجز عنه المحـترفـون أحيـاناً ، والإلتزام المرهق بإيقاع العرض السـريع الساخن دون أنانية أو تراخٍ . وهذا والله عرض جـدير بالمسـرح القومى ، وجـدير بأن يمثلنا فى المهرجـانات العربية المسرحية بجدارة .

❁ ❁ ❁

١٦ منصور محمد
تجربة لم تكتمل

منذ سنوات والحديث دائر حول تحديث تقنيات المسرح المصرى ، وضرورة البحث عن طرائق جديدة للتعبير من خلال لغة الجسد والتشكيل البصرى ، بعيداً عن ركام الكلمات الذى أرهق خشبته . وحين أصابتنا حمى التجريب ، التهب الحديث ووصل إلى درجة الغليان ، خاصة بعد أن شاهد المسرحيون المصريون عرض **جلسة سرية** وغيره من العروض الصامتة الإنجليزية والبلجيكية عام ١٩٨٩ ،فإذا بالمسرح الصامت والراقص يتحول فى الخيال إلى المطمع والمطمح وإلى أقصر السبل إلى العالمية .

والغريب أن هذا الحماس المتدفق لم يفرز على مستوى التنفيذ تجارب تذكر اللهم إلا تجربة **الدريكة** لانتصار عبد الفتاح ، وتجربة أخرى أجهضت قبل العرض لعبد الستار الخضرى .

وأخيراً ، وعلى نفس الدرب ، وبالتحديد درب المسرح الراقص ، تأتى تجربة مسرحية **اللعبة** للفنان الموهوب منصور محمد .

ورغم المرونة البدنية الرائعة ، والحيوية العارمة ، وخفة الظل ورشاقة الحضور التى ميزت مجموعة المؤدين فى هذا العرض ، ورغم إجادة كل فرد من أفرادها لفنون الرقص التعبيرى والتمثيل الصامت

بدرجات متفاوتة ، إلى جانب اللياقة الرياضية ، إلا أن هذا العرض يظل فى النهاية ، من ناحية التكوين الفنى ، مشروع مسرحية لم يكتمل (وادعو الله أن يكتمل) .

فالعرض يبدأ بمجموعة من التشكيلات الحركية التى تقدم لنا صوراً ونماذج بشرية من حياتنا المعاصرة على أنغام موسيقى تمتزج فيها الألحان المألوفة بإيقاعات الديسكو . وتنتهى هذه المتتالية الحركية فجأة بحالة من التعديد ، وإشارات تنم عن الحسرة والخسارة ، لا تلبث أن تفضى إلى تكوين حركى تختلط فيه أفعال الخياط بقزقزة اللب والغسيل وعزف الموسيقى ! ولعل المخرج قد قصد بهذه الأفعال أن يعبر عن الخلط والفوضى التى تطبع حياتنا الآن ، خاصة وأن صورة الكرة الأرضية التى تدور وتدور تتصدر العرض فى بدايته .

وينتقل بنا العرض فى لوحته التالية إلى محطة الأوتوبيس ليضيف إلى رسالة الفوضى رسالة الإنتظار العقيم ، رغم وجود «المسلكاتى» . ويلى ذلك لوحة تمثال نهضة مصر الذى يلوثه أبو قردان والكلاب العابرة، بل والعشاق أيضاً . وبعد ذلك ، وعلى أنغام أغنية «عينى بترف» ، يقدم لنا المخرج لوحة الزعيم والراقصة التى تنتهى بالزعيم عارياً وبالمجموعة وقد تحولت إلى حشاشين وشمامين . ويظهر التذبذب وغياب المنطق الفنى فى العرض بصورة واضحة فى اللوحة التالية التى تقتحم فيها ألحان باليه فيلم زوربا الشهيرة أسماعنا لتصور صراع مجموعة من الشباب لكسب ود

مجموعة من الفتيات ، وينتهى المشهد بمعركة تفضى إلى مشهد هزلى يقوم على تبادل القبلات والأحضان بين الرجال .

وبعد هذه المشاهد القصيرة المتفرقة - معنى ومبنى - يتحول العرض برمته إلى السخرية من التلفزيون فى أربعة مشاهد متوالية تصور علاقة المتفرج بالحلقات الأجنبية ، والبرامج الثقافية ، وبرامج المنوعات ، والمسلسلات العربية ، على التوالى . ويخلق هذا الإلحاح على التأثير المدمر للتلفزيون إحساساً لدى المفترج بإختلال النسب الفنية للعرض ، فكأن هذه المشاهد الأربعة تشكّل مسرحية منفصلة قائمة بذاتها ، خاصة وأن هذه المشاهد تمثل أقوى منطقة فى العرض من الناحية الدرامية ، فهى مشاهد لا تعتمد السرد كشأن المشاهد الأخرى ، بل تعتمد المواجهة والصراع أساساً لتكوينها ، بل وتحمل أيضاً عنصر الإنقلاب والتحول ، فتجسد حركياً ودرامياً استلاب المتفرج المصرى ،بل واغتياله التام .

ولأن متتالية التلفزيون تستغرقنا فنياً فإننا ننسى ما سبقها أو نكاد ، وفى ضوء منطقها الدرامى المحكم وتنفيذها المتقن الذى يتسم بالجدة والخيال والفكاهة تتكشف نقاط الضعف التى شابت ما سبقها ، وأهمها غياب منطق الدراما والتكوين الفنى . ويتأكد هذا العيب الرئيسى فى العرض فى تلك النقلة المفاجئة إلى المتتالية الحركية التى تصور تاريخ مصر ، وتعاقب رموز السلطة القهرية عليه .

ورغم الطابع السردى الذى يسم هذه المتتالية ، وبالرغم من إنفصالها

عما سبقها من مشاهد ، إلا أنها تمهد لنهاية العرض ، وتتصل منطقياً بما يتبعها ، ففى المتتالية الحركية النهائية يشرق على سمع المتفرج لحن إنت عمرى ليختزل قصة إغتيال الحلم المصرى ممثلاً فى فتاة ترتدى ثوباً أبيض لا يلبث أن يُفرَّغ من محتواه ليتحول إلى ثوب مترهل على حبل غسيل وسط أثواب أخرى يتلاعب بها الهواء . فكأن الإنسان المصرى قد تحول إلى خرقة باليه أو ، كما يقول لنا مشهد آخر يتناوب مع لقطات حبال الغسيل المعلقة عبر المسرح ، إلى تائه يبحث فى الظلام عن هويته ، فالممثلون الذين يرتدون فى فانلاتهم ألوان علم مصر يحملون بطاريات يصوبونها فى فراغ مظلم لا نرى فيه إلا أشباحهم من خلال الإضاءة فوق البنفسجية .

وفى صورة مسرحية رائعة ، تعتمد منطق التحول الدرامى البليغ ، يحل قميص نوم أحمر على حبل الغسيل مكان الثوب الأبيض ، ثم ينهض شاب ليضع مكانه علم مصر . لكن العلم يسرقه لص يرتدى رموز الأجنبى ، وهكذا نتحول من الدراما إلى السرد مرة أخرى ، فيبدأ العويل ومحاولات محمومة للبحث عن العلم الضائع ، لخصها المخرج فى حركة تسلق سلم وسقوط متوال ، وأخيراً يجد الشباب الحل . . ألا وهو العمل، تجسده لوحة تعتمد على الإضاءة أكثر مما تعتمد على التشكيل الحركى ، وفجأة أيضاً تعثر المجموعة على العلم .

وربما كانت هذه النهاية أكثر مناطق العرض قلقاً من الناحية الفنية والفكرية . فمقدمات العرض لا تمهد لمثل تلك النهاية ، ويظل التفسير

الوحيد الذى يفرض نفسه على المشاهد هو تفسير مبسط ساذج فحواه الدعاية والوعظ والإرشاد ، وكأن المسرحية تسعى لأن تقول لنا أننا ضعنا من قبل والآن وقد عملنا فقد وجدنا الحل ! أى وليس فى الإمكان أبدع مما كان ! .

ورغم هذه القلقلة فى الفكر والرؤية التى شابت العرض فى مجموعه إلا أنه قد تميز على مستوى اللوحات الفردية ، فلقد اعتمد المخرج على تقنية تفكيك الحركة إلى مكوناتها الأساسية ، وإبراز مفرداتها إيقاعياً ، ثم تجميعها فى تشكيل مركب ، وكان هذا التكنيك المتكرر هو العنصر الأساسى فى إضفاء درجة من الوحدة الأسلوبية والمنطقية الفنية على العرض .

ورغم التحفظات الفنية والفكرية التى ذكرناها من واقع الحدب على فنان مجنون رائع هو منصور محمد ، وعلى مجموعته المتوهجة ، مجموعة فرقة استوديو ٩٠ ، يبقى أن نذكر لهذه التجربة حق الريادة المخلصة على طريق إنشاء ما يسمى بالمسرح الراقص فى مصر ، مسرح يعتمد التشكيل البصرى بالدرجة الأولى .

* * *

ملحوظة :

لم يقدر للإبن الحبيب منصور محمد أن يكمل مشواره أو يحقق مشروعه الطموح . فقد توفى فى

ربيع ١٩٩٢ ، بعد أقل من عام من عرض **اللعبة** ، فى ظروف محزنة ومخزية ، سببت له أزمة قلبية ، وكان السبب وراءها غضب بعض المسئولين من جرأته الفنية والفكرية ، فكان أول شهيد للتجريب في مصر ، وأثبت أن التجريب ليس رفاهية وترفاً أو نزهة ، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر ، قد يفقد فيها الفنان حياته .



١٧ تجارب مسرحية جديدة فى معرض الكتاب

رغم فقر التجهيزات الصوتية واقتصار الاضاءة على الإنارة ، ورغم انقطاع التيار الكهربائى حيناً ، وهطول الأمطار حيناً ، كانت خيمة الإبداع تحتشد بالجماهير كل عصر طوال أيام المعرض : بشر من كل الأعمار والفئات ، متعطشون لفن المسرح ، محرومون منه على مدار العام ، إما لسوء وتفاهة العروض المطروحة فى أسواق اللهو الأبله والمتعة الرخيصة ، وإما لأنهم فقراء لايمتلكون أثمان تذاكر مسرح الدولة - بشر أتوا من كل درب إلى رحاب تلك الخيمة البسيطة التى تفتق عنها ذهن الدكتور سمير سرحان هذا العام (١٩٩٠) فأضافها إلى المقهى الثقافى وسراى علام لتحتضن قدرًا أكبر من الإبداع المصرى الأصيل - شعرًا ومسرحًا وسيرة وغناءً شعبيا ، ووضعها تحت قيادة فنان قدير ، وأب حنون ، وإنسان سمح عذب ، هو عبد الرحمن الشافعى ، فتوهجت تحت رعايته ، واكتسبت من خلاله طابع العفوية المحببة ، والسامر الشعبى ، فتدفق عليها الناس .

أسعدنى الحظ بحضور تلك العصارى البهيجة ، وشهدت بعض عروضها ، واستعدت إحساسا رائعًا غاب عنى زمناً طويلاً وافتقدته : أن تكون وسط الناس، تدفئك أنفاسهم وتذوب ضحكاتك فى ضحكاتهم ، وتشاركهم الاستمتاع بعرض مسرحى جميل لايحتقر ذكاء الجماهير البسيطة

ولايتعالى عليها ، ولا يكبلها بالصمت بدعوى التقاليد المسرحية وآداب المشاهدة . وكم من مرة خطر لى وأنا أتابع عروض هذه الخيمة المفتوحة للسماء ، التى يتسرب نور النهار إليها من كوة أعلاها ، ومعه مياه المطر أحيانا، وأشعر بتلاصقنا الحميم فى كتلة بشرية متكاتفة ، وتلاحمنا مع خشبة المسرح ، واشتباكنا الإيجابى معها بالضحك والتعليق ، أو التصفيق والدعابة ، أو الاستعادة والاستزادة - كم من مرة قلت لنفسى : هكذا كان مسرح شكسبير ولا ريب ، ليس فقط لأن عروضه كانت نهارية ، ولأنه كان أيضًا فقيرًا فى إمكاناته المادية يستغنى عن الديكور والاضاءة وألوان البهرج كافة ، بل لأنه كان أساسًا ملتقى شعبياً تؤمه الجماهير الغفيرة من كافة الطبقات ، وتسوده روح الاحتفال الشعبى والالتحام الجماهيرى والمشاركة العفوية التلقائية . لم تكن تقاليد المسرح وآداب المشاهدة أيام شكسبير قد ظهرت فى صورتها السلطوية التى أفرزها عصر النهضة . كان الجمهور نفسه هو صاحب الرأى الأول والأخير وفق الاتفاق الجماعى الذى يحدد سلوكه إزاء العرض ، وكان على الفنان أن يقود أوركسترا المشاعر العفوية ويعزف عليها بمهارة فيعرف كيف يغرى الجمهور بالسكون والانصات وكيف ومتى يدفعهم إلى الضحك والتعليق والمشاركة .

والمبهج حقا أن الذين أحيوا هذه العصارى ، وقبلوا هذا الاختبار والتحدى العسير الذى يجفل منه عتاة المسرحيين - تحدى ترويض جمهور عفوى غفير فى ظروف عرض شبه بدائية - المبهج حقا أنهم كانوا جميعا من الشباب : شباب الفرق الحرة مثل فرقة الحاوى وفرقة لقاء وفرقة

استوديو ٩٠ (وكانت دعوتهم لفتة اعـتراف كريمة بهم وتشجيعًا أبوياً دافئًا لهم ليس غريبا على فنان مثل سمير سرحان) ، وشباب الثقافة الجماهيرية والمعهد العالى للفنون المسرحيـة . لقد تمكن هؤلاء الشباب من قيادة إيقاع استجـابة الجمهور وضـبط ردود أفعاله باقتـدار يحسدهم عليه المخـضرمون فكان الجمهـور العفى العفوى يصمت حين يـجب الصمت ويشاكس حين يتطلب العرض التعليق أو مشاركة الصالة . ولم يحدث فى العروض التى شاهدتهـا أن توقف ممثل عن أداء دوره غاضـباً أو انســحب إلى الكواليس لاعناً ساخطاً لأن طفـلاً بكى - كما فـعل أحد النجوم حـديثاً ولم يخطر بباله أن الأم حملت طفلها مـعها لا لاغاظته هو شخصـيا بل لأنها إنسانة بسيطة تهـوى المسرح ولا تمتلك أجر الـدادة . ولم يحدث أيضًا أن انطلق ممثل فى سباب متفرجة انفلتت منها ضحكة فى غير موضعها أو أمر بإنزال الستار لأن متفرجاً همس لجاره بتـعليق كما فعل أحد ممثلينا المخضرمين فى الستينات .

لم يكن هذا الجو المسرحى الاحتفالى الحقـيقى مصدر البهجة وحده ، ولم يكن مصدرها فقط وقدة الإعجاب التى اشتعلت فى صدورنا لقدرة هذا الشبـاب على تحدى أحلك الظروف ، وتقبلهم البـاسم لكل المشاكل دون تعال أو تذمـر رغم أنهم متطوعون ، لم يتـقاض أحدهم أجـرا بل وهبوا فنهم عن طريب خاطر للناس حبـا فى الفن وفى الناس . كانت العروض ذاتها بشير أمل جديد فى مسرح مصرى فتى وجاد ، ممتع وساخر ، متقن وعفى ، مثـقف وشعبى - مسرح اسـتفاد من تراثه وما سبـقه من تجارب محلية وعالمية ، وهضم الثقافة المسرحية ثم تخطاها إلى الابتكار ، فلم تعد

جديته وثقافته وتجريبيته قشرة سطحية متقعرة هدفها إرهاب الجمهور، بل انبثت فى ثنايا بنائه ولونت تقنياته وانسابت إبداعًا شعبياً حميماً أصيلاً .

تذكرت فى تلك العصارى المسرحية أستاذنا الجليل على الراعى وتمنيت لو كان معنا . كان الرجل سيسعد حين يرى شباب التسعينيات يحققون أمله الذى صاغه فى كتابه **كوميديا الارتجال** عام ١٩٦٨ حين دعى إلى تطوير كوميديا الارتجال والتأليف الجماعى- أى الكوميديا الشعبية البدائية - فى ضوء أحدث التجارب المسرحية الثورية آنذاك ، وخاصة تجارب جون ليتلوود وفرقة المسرح الحى ، وذلك حتى يستعيد المسرح حيويته وشعبيته ، ويطور تقنياته ، وينوع لغاته ، دون أن يفقد أصالته أو يترهل فنياً ، أو يفقد روح الثورة والتحدى .

كان الدكتور على الراعى سيسعد حين يرى فى عرض افتتاح الخيمة -**حنقول كمان**- جوقة من شباب معهد الفنون المسرحية - لا أسكت الله لها صوتا - يوظفون التاريخ والأشكال المسرحية التراثية فى خلق عمل فنى يتوثب جدة وخفة وحيوية ، ويتسم بروح الارتجال ومشاكسة المتفرج ، بل وجره إلى المشاركة جراً ، ويتمتع فى الوقت ذاته بتقنيات فنية رفيعة تشىء بطول المران والتدريب الشاق ، كما يتمتع بجدية الرؤية وشجاعتها وحدة السخرية النقدية ، ناهيك عن إحكام التنفيذ ، وجمال التشكيل ، ودقة الإيقاع ، وروعة الانتقال السريع المتقن من حالة إلى حالة ، من الجد إلى الهزل ، ومن العامية إلى الفصحى ، ومن الدور المكتوب إلى الارتجال ، بالإضافة إلى تماسك الرؤية ودقة البناء .

يبـدو عرض **حنقول كمان** على السطح ارتجـاليـاً بسـيطاً على نمط الكوميديا الشعبية : جوقـة محبظين تشرع فى تمثيل فصول من التاريخ عن قطز وبيبرس علـى نهج صيغة المسرحـية داخل المسرحية، بـكل ما يحدثه التداخل بين مستويات الوهم والحقيقـة من مفارقات كوميدية . لكن المؤلف إبراهيم الرفاعى والمخرج صبرى فواز يحولان هذه الصيغة المسرحية المألوفة إلى بنية مركبة على نهج بيراندللو ، تذكـرنا بالدمى الخشبية الروسية التى تحتوى فـيها الدميـة الكبيرة على أخرى أصـغر تحوى بدورها دميـة أصغر وهكذا دواليك . فهناك فى البداية الممثلون الحقيقـيون والمسرحية الوهمية ، ثم الجوقة الوهمية ومـسرحيتهم التاريخية ، وداخل المسرحيـة التاريخية نجد مسرحيـة أخرى تاريخية معاصرة تمثل ضـياع فلسطين ، ثم تكتمل الدائرة فإذا بالجوقـة تدلف إلى عالم بيبرس الـوهمى لتمثل دور الجوقـة المرفهة ، وتفجر الوهم الذى يحياه ، ومعه المسرحية باعتبارها هى الأخرى وهما .

إن التـداخل المركب هنا لمسـتويات الوهم والإيـهام والواقع والتـاريخ يعطى العرض مـذاقا أشبه بمذاق الفـزورة الذكية التى تطرح سؤالاً حـيوياً يقول : أين نحن من كل هذا ؟ أنحـيا فى التاريخ أم الحـاضر ؟ فى وهم تمثيلى أو واقع وهـمى ؟ أم فى تاريخ أفسدته الأوهام فـبات يكرر نفـسه ؟ والعرض يطرح هذه التساؤلات فى بنيته التى يتكرر فيها الصراع العبثى فى تنويعات : فـصراع أفـراد الفرقة حـول البنت الوحيدة يـعكس صراع قطز وبيـبرس حـول السلطة وصـراع العـرب الذى يضيـع فلسطين . وتخلص

المسرحية برشاقة لا تحمل ذرة خطابة إلى أن الخلاص لن يكون إلا بمواجهة النفس واختراق الأوهام حتى تنكسر دائرة التكرار العبثية .

لقد حملت هذه المسرحية - على الأقل بالنسبة لى - عبقًا شكسبيريًا أصيلا ، فقد كان شكسبير فنانا شعبياً أصيلاً ، وحملتنى فريقها المتمرس الرائع ، أو جوقتها المكونة من علاء قوقة وأحمد عبد المنعم وعبير فوزى والمخرج / الممثل صبرى فواز - إلى أجواء من الصدق والمتعة والابتكار ، من الأصالة والمعاصرة ، لم أستشعرها فى العديد من التجارب الاحتفالية العربية التى نظَّر لها الكثيرون تنظيرًا أكاديمياً متقعراً (بدعوى استنبات مسرح عربى أصيل) عجز التطبيق عن مواكبته وتحقيقه . لكن هؤلاء الشباب - دون طنطنة أو نظريات وبعيدًا عن زمر وتطبيل المهرجانات - وربما اهتداء برائد أصيل كعلى الراعى وبدعوة يوسف إدريس وتوفيق الحكيم - هؤلاء الشباب حققوا لنا معادلة المسرح الشعبى الجماهيرى الرفيع فنياً وتقنياً ، والمتمرد الصادق فكرياً .

تذكرت على الراعى مرة أخرى وأنا أشاهد وأعايش العرض التالى فى الخيمة - **فولانو كمان وكمان** - لفرقة الحاوى ومخرجها المناضل حقاً نادر صلاح الدين ، الذى برع أيضًا فى التأليف المسرحى . كانت جرعة الابتكار والخيال هنا مذهلة حقاً ، ناهيك عن الكوميديا المزلزلة للجسد ضحكاً والسخرية الحديثة النقدية اللاذعة وروح التشكك المعاصرة ، أضف إلى ذلك طاقات الإبداع التمثيلى التى أطلت علينا من خلال العرض .

تذكرت مع على الراعى وكتابه عن الكوميديا المرتجلة كتابا آخر قرأته حديثا عن تفكيك الأيديولوجيا وطرائقه بعنوان **الجوانب السياسية للتفكيكية** (The Politics of Deconstruction) تصف فيه الكاتبة ليندا هاتشون كيف تمكنت السينما التجريبية من استغلال هذا المنهج وطرائقه فى عمليات مونتاج مبتكرة تحول الفيلم إلى مجموعة من النصوص المتداخلة المتعارضة ، وذلك عن طريق تضمين الفيلم الروائى مادة فيلمية وثائقية أو تاريخية ، أو من أفلام روائية أخرى ، كما فعل المخرج المعروف وودى آلان فى فيلمه المسمى **زيلج (Zelig)** ، وهو اسم البطل، ليكسر الإيهام ويعرى الأساطير المريحة الموروثة ، ويجسد وعى العصر الساخر بتعددية المنظور ، وآليات صناعة الأيديولوجية المهيمنة وما يسمى بالحقائق الثابتة .

لقد عمد بريخت إلى كسر الإيهام عن طريق كورس يسأل ويسائل عقلانيا ، لكن الفن الحديث فى عمومه ، وفن ما بعد الحداثة خاصة ، لم يعد يؤمن حتى بجدوى التساؤلات العقلانية ، بل بات يرى فيها هى الأخرى وهمًا وإيهامًا ، فعمد إلى كسر الإيهام عند المنبع - إذا صح هذا التعبير - أى فى خضم عملية صياغة ا م نفسها ، وذلك عن طريق تداخل الأصوات وتعدد المنظور ، وتدخا الكاتب ، والمراوغة الذكية ، والتناقض والمعارضة ، ومخالفة منطق الت ابع المنطقى والتوالى الزمنى ، واستبداله بمنطق الصدفة الاعتباطية ظاه يأ ، بحيث يتحقق النص من خلال ما أسماه دافيد لودج فى كتابه **أ ماط الحداثة فى الأدب** (فى

الفصل الأخير الخاص بأنماط ما بعد الحداثة) بحالات متوالية من «انفصال الدوائر الكهربائية» .

لقد جاء عرض **فولانو كمان وكمان** وكأنه تطبيق لهذا المنهج التفكيكى ، وكأنه محاولة لتفكيك وتدمير الأساطير وصورة العالم التى أورثتنا إياها السينما - صانعة الأساطير فى القرن العشرين . لكن الغريب أن ينتج هذا المنهج الذى ينتمى إلى عصر ما بعد الحداثة (Post Modernism) عرضاً له بنية تراثية قديمة واضحة نجدها فى القص الشعبى، كما عرفه رشدى صالح ، وفى روايات التجوال أو البيكارسك (The Picaresque Novel) ، وأولها وأشهرها رواية دون كيخوته للاسبانى سيرفانتيس - الذى يذكرنا فولانو ببطلها - ونجدها أيضًا فى بنية الكوميديا الشعبية الارتجالية كما رصدها وحللها أستاذنا الكبير على الراعى.

لقد وصف على الراعى العناصر الفنية الرئيسية فى الكوميديا المرتجلة ولخصها فى « القصة السهلة الجريان التى لا تحفل بقواعد معينة » ، فالقصة « المرتبة المنطقة » وفق قوله « غريبة على الفن المسرحى الشعبى الذى تعتمد فيه المسرحية على القصة المتعددة الأحداث - تتابع تفاصيلها فى خطوط متصلة ، كحلقات السلسلة ولا تأخذ قط الخط البيانى المعروف فى المسرح اليونانى من بداية ونهاية تتوسطهما قمة مرتفعة تعبر عن الأزمة».

ومن العناصر الفنية الهامة أيضًا فى الكوميديا الشعبية التى تصلها

بأنماط ما بعد الحداثة فى المسرح أو السينما أو الأدب عنصر التمسرح الواضح ، فرواية ما بعد الحداثة تصر على كشف حقيقتها كفعل رواية ، والسينما لا تدعى أنها الواقع كما هو دون تدخل ، والمسرح يميل إلى كشف اللعبة المسرحية . وهناك أيضًا عنصر السخرية من الأشكال الفنية الموروثة ومحاكاتها محاكاة ساخرة ، وعنصر التنوع فى الأحداث والشخصيات أيضًا « بحيث يحس المتفرج » فى قول على الراعى «إنه فى متحف للنماذج البشرية الشاذة ، تقترب مما نشاهده فى متحف الشمع أو فى أعمال ديكنز وفيلدنج أو - وهذا أقرب - فى أعمال ابن دانيال الظلية». ولاحظ أن على الراعى يضرب المثل هنا بديكنز وفيدلنج وهما من كتاب روايات التجوال التى أشرنا إليها آنفا ، ويمكننا أن نضيف إلى أمثلة على الراعى قصص المغامرات المتتابعة الحلقات ، مع ثبات البطل ، مثل رحلات السندباد أيضًا .

ويؤكد على الراعى شمولية العرض الشعبى وتنوع لغاته، وتوظيفه للرقص والغناء ، ويرصد عنصراً هاماً هو « ما يسميه فنان الارتجال : «النمر»، وهى مواضع فى القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية ، وخفة اليد ، وطلاقة اللسان التى يتمتع بها الممثل ، ليقدم عرضاً باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى وفن التمثل الصامت أحيانًا» .

وإذا فحصنا عرض **فولانو** وجدناه يجمع كل هذه العناصر فى بنية مسرحية شعبية « كحلقات السلسلة » ، فالبطل فولانو ينتمى إلى نمط

موغل فى القدم وفى الخيال الشعبى شرقاً وغرباً ، فهو الشاطر حسن العربى ، والفرفور المصرى ، وهارليكوين الإيطالى، والخادم الرومانى، وإفرى مان الانجليزى، وقره قوز التركى، والفلاح الفصيح الفرعونى – هو الإنسان البسيط ، الذكى الحالم ، الماكر المقهور ، الفهلوى الذى لا تعييه الحيلة أمام الأسياد، لكنه يتمتع بطيبة القلب وخفة الظل . وفولانو هنا فنان صعلوك معدم يراوده حلم هو أن يدلف إلى عالم السينما ليحقق المجد والشهرة ، ويتحقق حلمه ولكن بصورة مبتكرة مذهلة تكشف لنا ثراء خيال المؤلفين سامح سر الختم ونادر صلاح الدين ، فهما يستخدمان حيلة معروفة فى فنون السخرية وفى مسرح العبث وهى تحويل الاستعارات البلاغية إلى تجسيد واقعى ملموس – كما فعل يونسكو فى **الخرتيت والساكن الجديد والكراسى** وكما فعل بيكت فى **الأيام السعيدة** وهلم جرا . والاستعارة البلاغية هنا هى « يدلف إلى عالم السينما » التى تتحول إلى واقع ، فإذا بالبطل فجأة يدلف بالفعل إلى عالم الأفلام ويسبح وسط الشرائح فيتحول هذا العالم الوهمى السينمائى إلى عالم موازٍ للعالم الوهمى المسرحى ، وإذا به ينتقل من شريط إلى شريط، ويقتحم الفيلم تلو الفيلم ليفسده ويمزق أوهامه المثبتة فى لقطات، وذلك فى إطار سلسلة من المطاردات التى تذكرنا بمطاردات لوريل وهاردى أو أبوت وكاستيللو – مطاردات تصطدم فيها الشخصيات المسرحية بالشخصيات السينمائية المعروفة والأدوار الوهمية فلا نعود نعرف فى لهاثنا بين الشرائط الوهم من الحقيقة والمسرح من الفيلم ومن الواقع ، وتتفجر الأساطير الواحدة تلو الأخرى ،

حتى فولانو نفسه - كحقيقة مسرحية - ينفجر فى النهاية ، ويتحول إلى أسطورة حين يعود لينتقم بعد أجيال ، فإذا به قد تحول إلى فريد شوقى فى فيلم **جعلونى مجرماً !**

إن المسرحية تنطلق من حلم ممثل هاو لتتحول فى سلسلة من المغامرات والحلقات و « النمر » إلى فانتازيا عبثية ساخرة يحكمها منطق البرلسك ويتصاعد إيقاعها حتى تنتهى بنا إلى « الفينالة » ، وهى متتالية لقطات سريعة ، على نمط إعلانات « العرض القادم » فى دور السينما ، مما يؤكد البنية الشعبية للعرض ، وهى بنية حلقات السلسلة .

ولقد أثبت كل أعضاء هذا الفريق العظيم قدرتهم على أداء البرلسك، وتمرسهم بهذا الفن القديم الجديد - البالغ الصعوبة - الذى يتطلب إلى جانب الخيال الخصب، ودقة الملاحظة والمحاكاة، مرونة صوتية وبدنية لا تتوفر فى كثير من نجوم المسرح والسينما ، فكان محمد سعد ينتقل كالساحر أو الحاوى من شخصية إلى شخصية، ومن دور إلى آخر ، ببراعة مذهلة إلى جانب (نمره) المنفردة التى تجلت فيها موهبته البهلونية فى فنون الارتجال .

أما أشرف صالح فقد أذهلنا بتقمصه الماكر المتقن الكاريكاتيورى لشخصية يوسف شاهين فى دور الأستاذ ، وكان محمد على الدين رائعًا فى دور مدبولينو ، وأحمد الحلوانى فى دور مدبولى ، وكذلك الممثل العبقرى الذى قام بدور الجاويش ، ولا أريد أن أترك اسما واحدًا دون

تحية خاصـة لكن المجال يضيق فتحيـة حارة لهم جميعا ، لبـاقة رائعة من النور والفن والأمل : إلى عماد عـبد العزيز ومحمود ثابت ومحـمد مهدى وعمـرو عبد الرحمن ومـحمد جابر وجـورج زكى ودولت محمد والسيد محمد وإيهاب محمد وثابت موافى وسـيد محمد ومنال محمد وهشام عطوة وضيوف الشـرف حامد سعيد وجـمال حلمى وفتحى عبـد الوهاب وأحمد سعد ، وتحيـة أيضًا للفنانين وراء الستار لمحمد عبـد الرحمن ونيفين لطفى ومهـا الغزاوى وهالة حسين وهشام منـصور وهشام بحرى وأحـمد حلمى ومحمد عبد العظيم وخالد مكرم وحنا حـسين ، وأدعو الله أن تستمر فرقة الحاوى فى فنها وحلمها الرائع وأن تحلم وتبدع (كمان وكمان) وأن تعود لنا بفولانو فى مغامرة أخرى .

وتوالت العروض الرائعة على الخيمـة فجاءت فرقة **لقاء** الحرة بعرض جديد هو **كرنفال الأشباح** عن نـص لموريس دوكوبرا ترجـمة الدكتور على الراعى ، وهكذا كان الراعى معنا على البعد ، لايزال يثرينا بعطائه ، وكان معنا الارتجال أيضًا - وهو ارتجال حـركى هذه المرة ، فى متتالية من المشـاهد السريعـة الصامـتة ، التى توخت أسلوب السـينما الـصامتـة فى تشـكيلها لتخـتزل مساحات كبيـرة من الكلام ، وتجلت روح السخرية فى الملابس والأسلوب الأدائى الكاريكاتيورى ، وأقنعة المكياج فى مشهد الموتى التى حاكت أقنعـة المهرجين . وكان معنا أيضًا التـمسرح الصريـح ، فقد أضاف المخرج خـالد جلال مشهداً افـتتاحياً تعلـن فيه الفرقة عـزمها على التمـثيل ، كمـا وجدنا أنفـسنا مرة أخرى فى عـالم الخيـال والفنتازيا ،

فالمسـرحية تصور مـجموعـة من الموتى يعودون إلى الحيـاة عن طريق أحد العلماء حـتى يستفيـدوا من أخطائهم السابقة ، ثم ندمـهم على ذلك بعد ميتتهم الثانية إذ لم تزدهم العودة إلى الحـياة إلا تعاسة ، وتنتهى المسرحية بصورة حركية كلامية من إبداع المخرج تحمل تحذيرًا واضحًا لشباب المسرح من الانزلاق إلى عالـم التجارة والأضـواء الفاسدة التـى تميت ولا تحيى ، وتحرق ولا تنير ، فاللوحـة الختامية تصور الفرقة المسرحـية وقد انتهت من عرضها ، ويلتقط أحدهم صحيفة ويرى إعلانا عن طلب مواهب جديدة ، فإذا بالمجموعة تندفع بـنفس النمط الحركى الذى اندفع به الموتى إلى الحياة التى لم تلبث أن كشـفت عن خدعتـها وعن وجهـها الحقـيقى . وهكـذا يتوحد الموتى الخياليون اللاهثون وراء الحـياة حركياً بالممثلين اللاهثين وراء الأضواء فى مفارقة ساخرة ، وتومىء الحـركة إلى أن مصيرهم لن يختلف كثيرًا .

وفى هذا العرض امـتزج الأداء الهـولى الكاريكاتيورى السـاخر الذى اعتمـد على التنميط المدروس والمبالغات المحـسوبة بجو القبـور والمصحات وقصـور دراكولا ، وبالموضوع القاتم - مـوضوع الموت - مما أدى إلى أثر مسرحى أقرب إلى الجروتسك - أى الضحك المتـوتر إزاء التشوه وما يثير الرعب أو الاشمئـزاز . وفى هذا العرض الشبابى المتـوثب تألقت مواهب مايسه الرفاعى وسوزان عبد الستار وشهـيرة فؤاد وكذلك عمر رشاد ومحمد على الدين وأحمد جمال وباسم كامل وهانى عبد المعتمد وأحمد عبد الحى ومصطفى شـعبان ، وتكاتف وراء المخـرج خالد جلال فـريق من الفنيين

الاكفاء : حسام عبد المنعم ، محمد لطفى ، حسام المنصورى ، نجلاء حسن ، طارق أبو الفتوح ، محمد مصطفى وهشام عطوة وأشرف أبو الفتوح . وقد حدث يوم هذا العرض أن أمطرت السماء بشدة مما قطع الكهرباء عن الخيمة وأخّر العرض وأربك الناس ، لكن هذا الفريق المتطوع تحدى كل هذا وقدم العرض ببسالة ، ومن حسن حظى أننى شاهدته مرة أخرى فى صورته الكاملة على مسرح المركز الثقافى الفرنسى الذى استضافه.

وكانت الفرقة الحرة الأخيرة التى شاهدت عروضها على مسرح الخيمة هى فرقة استوديو ٩٠ التى انشقت واستقلت عن مسرح الشباب فى صخب إعلامى . وبعيدًا عن هذه المعركة الإعلامية فالحق أن عرض اللعبة يستحق بجدارة كل الإعجاب والحماس الذى صادفه ، فهو عرض مبتكر يتبنى فى تشكيله تقنيات ما بعد الحداثة إلى درجة كبيرة : مثل البرلسك ، وتفكيك الصور والأساطير الحديثة والموروثة ، وتفتيت المنظور الواحد ، ومونتاج القطع والوصل والتجزئة وإعادة التركيب ، والجمع بين عناصر متنافرة متناقضة ، وكسر مبدأ التوالى المنطقى الصارم . ويضيف العرض إلى تقنيات التفكيك تأثرًا واضحًا بفنون السينما والفيديو والديسكو والمسرح الراقص الحديث إلى جانب المايم أو التمثيل الصامت .

ورغم أن هذا العرض ينتمى إلى أحدث موجات التجريب فى المسرح العالمى - وهى الموجات التى رصدها ريتشارد كوستيلانتز فى كتابه المسرح المنوع الوسائل (The Theatre of Mixed Means) إلا أنه صادف نجاحاً

جمـاهيرياً مذهلاً فى المعرض ، فـضاقت سرايا علام بالجـمهور ، فأعـيد العرض بالخيـمة ، فتدفقت عليـها الجماهير الغـفيرة ، فقرر عـبد الرحمن الشافعى إعادة العرض بها ، فامتلأت الخيمة عن آخرها واكتظت بالناس .

لقد كانت عروض الخيمة كلها دون استـثناء - بما فيها عروض الثقافة الجماهيـرية التى شاركت بعرض **المجاذيب** الجرىء الساخـر - كانت كل العروض شـهادة تضـاف إلى شهـادة لقاء المسـرح الحر الأول فى أكـتوبر ١٩٩٠ بأن لدينا حركـة مسرحية شـبابية دافقـة تحاول أن تصل إلى الناس ويتـعطش الناس إلى فنهـا الرفيع ، وكـانت شـهادة أيضًا بأن الجـمهـور المصرى العـريض قادر على تذوق الجـديد والجمـيل والجاد والجـيد فى فن المسرح ، وأن ذوقـه لم يترهل كما يدعـى بعض أصحاب الفرق التـجارية الخاصة . وإذا كـان ثمة جمهـور قد ترهل وفسد ذوقـه فهو جمـهور أكلة الومبى والكتـاكى وليس جمهـور آكلى الفول والكشـرى الذى يقتطع من قوته قروشا ليشترى كتابا - إن هؤلاء هم الجمهور الحقيقى الذى يجب أن يتوجه إليه المسرح المصرى إذا أراد أن تـقوم له قائمة وسوف تقوم بإذن الله وبأيدى شـباب المسـرح المصرى الرائع ، وعلى الدولة أن تدعـمهم حـتى يصل الدعم الفنى حقاً إلى مستحقيه من فنانين وجمهور .

وما قلتـه عن عروض الخيـمة وجمـهورها يصـدق أيضًا على عروض سراى علام والمقهى الثـقافى . فعلى مسرح سراى علام قـدم طارق سعيد عرضه القصير الممتع **العابرون** الذى شارك به فى لقاء المسرح الحر الأول وتناولته مـجلة المسرح بالتـقيـيم فى أعدادها السـابقة كمـا تناولـته نشـرة

المهرجـان الحُر ، وقدم الفنان الموهوب أشرف فـاروق (الذى شارك **بصيد الفئران** فى لقاء المسرح الحر) عرضا لم يسعدنى الحظ مع الأسف برؤيته. والحق أن البرنامج الثقافى الحافل للمعرض هذا العام قد فوت على عدداً من العروض أتمنى أن أراها فى مناسبات قادمة .

وعلى مسرح سـراى علام أيضًا شارك المسرح الحديث بعـرض شبابى جميل لمسرحية **الكراسى** ليونسكو قدم لنا مخرجا جديدًا واعداً عرفناه من قبل ممثلا موهوباً وهو محمد الدسوقى ، وأثبت فيه هشام جمعه مرة أخرى تميزه وذكـاءه كمـصمم للديكور ، وسطعت علينا منـه موهبتـان تمثيليـتان جـديدتان باهرتان هما غـادة سليـمان وأيمن أحـمـد . لقد أذهلتنى غـادة بحضـورها الرشيق وقدرتها علـى تلوين الأداء صوتاً وحركة وإيقـاعاً دون الخروج عن نمط السيدة الطاعنة فى السن ، وهى الشـابة المورقة بالشباب ، المزدهرة بالحـيوية ، وبهـرتنى قـدرة أيمن أحمـد على التـشكيل الجسـدى الكاريكاتيورى والانتقال البارع بين أنماط حركية وشعورية شديدة التباين ، ناهيك عن المرونة الجسـدية المذهلة التى أظهرها هو وغـادة فى هذا العرض الغاصّ بالتشكيلات الحركية المركبة السريعة التوالى ، والمرهقة لأى ممثل .

وكان المنهـج فى هذا التناول الشبـابى الجديد **للكراسى** هو - مـرة أخرى - البـرلسك ، مما يثبـت أن روح السـخرية والتـفكيك قد تغلغلت فى شبابنا اليوم ولونت نظرتهم للواقع والحيـاة ، فـاختفت الجـديـة الجهمة وكذلك الرومانسية الحالمة ، وحلت محلها روح التشكك والفحص النقـدى وسلاح السـخرية . وربما كـانت منطقة الضـعف الوحيـدة فى هذا التناول

الذى يحفل باللفتات الإبداعية الذكية هى الرقصة التى أقحمها المخرج دون داع ، لكنها هنة تغتفر لعرض حافل بالمتعة والفكاهة .

أما مسـرح الشباب فجـاء إلى سراى علام بعرضين للمـخرج الشاب الموهوب الدءوب عـاصم رأفت عن نصين فرنسـيين هما **الخادمتان** لجان جينيه و**زمن العزله** لفرانسوا تيسانـديه ، ولا أدرى ما سر هذا الانجذاب المفاجىء إلى المـسرح الفرنسى ونصـوصه العـبثيـة ، وهل كان من قـبيل الصـدفة أم رد فـعل لزيارة المسـرح البـريطانى للقـاهرة حديـثا بعـرضين شيكسبـيرين . وأيا كان السبب فقد جـاءت النتيجة طيبة ، فـقد قدم لنا عاصم رأفت ممـثلة قديرة هى آمـال الزهيرى فى أفضـل أدوارها حتى الآن كإحدى خادمتى جينيه فكان الدور بداية جديدة لها . وليت جميع ممثلاتنا الكبيرات يخضعن أحيانا لدورات تدريبـية فى ورش التمثيل المتاحة - مثل ورشة الشبـاب أو الأوبرا أو استوديو ٩٠ أو استوديو الممـثل ، فربما أفدن منها بقدر ما أفادت آمال الزهيرى، وجددن شبابهن ودماءهن الفنية، ورمين وراءهن أقنعة الأداء البالية وأرديته الباهتة المهلهلة التى عفى عليها الدهر .

كذلك قدم لنا عاصم رأفت فى عرضيه ثلاثة وجوه جديدة على درجة متميزة من الموهبة والجمال والتـدريب هن نيفين وهالة النجار ومها كشيك . وإذا كان الصواب قـد جانب المخرج فى اختـيار منهج التناول فى **زمن العزلة** فجاء النص الحـركى للعرض معارضـا تمامًا للنص اللغوى المنطوق بصورة عقيمة - أى بصورة لا تنتج مفارقات أو دلالات أو حتى جرعة من الضحك أو الحزن أو السخرية (لقد بالغ المخرج فى استعراض لياقة ممثليه

هنا فافرط فى التعبيرية الحركية والتغريب حتى بدت الحركة معلقة فى الهواء لا تربطها بنا أو بالكلمات رابط) - أقول إذا كان الصواب قد جانب المخرج فى **زمن العزلة** فقد حالفه الحظ فى إخراج نص جينيه الصعب الجرىء ، فأبرز من خلال التشكيل الحركى الثرى العلاقات المركبة التى تربط الشخصيات الثلاثة ، واستخدم المفردات البسيطة فى المنظر المسرحى بصورة منوعة حولتها إلى علامات مسرحية مشحونة مركبة: فهناك على سبيل المثال (الفراش / التابوت / العمود / الحائط / الأرجوحة / المطية /) ، و (حامل الملابس / النافذة / المرآة) - على المستويين المادى والمعنوى ، وهناك (عقد الخرز / المشنقة / تاج الشوك / الطوق) الذى يلف عنق نيفين أو يعتلى رأسها حين تتقمص دور السيدة ، وتلك الشرائط الملونة التى تتدلى من خصور الممثلات فوق بدل التدريب السوداء الملتصقة بالجسد فتكسبهن دلالة بدائية وكأنهن نساء سود عاريات فى أحراش الغابات . لقد كانت كل هذه لفتات ذكية من المخرج تضاف إلى براعته فى الإيحاء بالدلالات الجنسية المضمرة فى النص دون خدش للحياء ، وفى تلوين الأداء الصوتى والجسدى لممثلاته ليشى بالتحولات النفسية الدقيقة فى علاقات الشخصيات .

كان هذا كل حصادى من سراى علام - شحيحاً كمًا ، ثريًا كيفًا . وكانت المحطة المسرحية التالية والأخيرة هى المقهى الثقافى الذى لم اقتنص من أمسياته المنوعة سوى **عرض واحد** للمخرج الشاب عمرو دواره أمتعتنا فيه الجميلة حنان شوقى بأدائها الدافئ لدور جان دارك - كما أعده

المخرج عن ترجمة د. يسرى خميس لنص برتولت بريخيت . لقد أحسن عمرو باختياره لحنان ، فقد أدى التنافر الواضح بين دقة حجمها ورقة جمالها ووداعته من ناحية ، وبين المهمة الرجولية الصارمة الخشنة التى تتحملها من ناحية أخرى ، إلى خلق مفارقة عمقت من تعاطف المشاهد معها فود لو انطلق ليحمى هذه الصغيرة من بطش الطغاة .

وقد استغلت حنان هذه المفارقة بذكاء وعمقتها ، فتخلت عن المكياج التقليدى ، وبدت كطفلة صغيرة غضة مغسولة الوجه ، ونوعت صوتها بين الحدة والصرامة والنغمة المبحوحة التى تشى بالتعب والدمع الحبيس حتى إذا انهارت فى المشهد قبيل الأخير كان لانهيارها وقعًا حادًا مؤثرًا كطعنة سكين .

واستكمالاً لحديث التمثيل ، فقد فقد العرض الكثير بغياب ممدوح صالح الذى أداه حين قدم العرض للمرة الأولى فى قاعة الشباب ، وكانت داليا إبراهيم ساخنة مقنعة فى دور الفتاة ، وكشفت عن موهبة جديرة بالتبنى والتشجيع ، والتمع أداء أشرف فاروق بالسخرية والفكاهة فعمق جو المأساة، أما بقية الممثلين فقد اجتهدوا كل فى حدود قدراته .

ولم تحظ الملابس للأسف بعناية المخرج وكانت أسوأ عناصر العرض، فجاء زى جان دارك متأنقاً أكثر من اللازم ، وأشبه بزى روبين هود التقليدى ، وكأن جان دارك ذاهبة إلى حفلة تنكرية وليس إلى السجن ثم المحرقة ، ناهيك عن التنافر الواضح فى أزياء الآخرين . وإذا كان فقر

الميزانية هو السبب وراء هذا العيب الجسيم فكان من الأفضل الاستغناء عن الملابس تمامًا والاكتفاء بملابس التدريبات أو الجينز .

ولقد فكرت وفتشت طويلا لكنى لم أعثر أبدًا على عذر واحد يبرر ظهور واحدة من الفلاحتين فى البداية وهى تضع مكياجاً ثقيلاً ويلوث أظافرها الطلاء الأحمر الفاقع الذى يضاهى فى فجاجته لون طرحتها «البمبة المسخسخ» . لقد أفسدت هذه الهنات استمتاعى بالعرض الذى كان على مستواه الجيد العام أقل من المستوى الذى وصل إليه عمرو فى عرضه الرائع **إكواس** .

ومع احتراق جان دارك انتهت العصارى المسرحية واحتفالات الفن والثقافة والإبداع ، وعدنا نتأمل الظرف التاريخى البائس الذى نمر به ونجاهد فى ملاطمة اليأس حتى لا نغرق . ورغم فداحة المأساة وظلامها لم تنطفىء وقدة الأمل التى أشعلها هؤلاء الشباب فى صدورنا . وما زالت تدفئ القلب فى ليالى الصقيع ، رغم صرير رياح الخوف الباردة ، وتلبد كل السماوات بالغيوم ، ورغم أمطار الخليج السوداء .

ملحوظة :

لا أدرى لماذا انسحب نادر صلاح الدين من ساحة الإبداع المسرحى ؟ إنها حقاً لخسارة فادحة .



١٨ «الملك لير» فى لعبة الاقنعة

على مسرح الطليعة قدم لنا المخرج الشاب الموهوب محمد عبد الهادى رؤية جديدة لمسرحية **الملك لير** يصفها صراحة بأنها «مهزلة مسخرة مضحكة» ، ورغم أن هذا التناول الساخر الذى يعتنق منظور البهلول على الأحداث ، ويؤكد عناصر التمسرح والبرلسك ، ويستخدم الأقنعة الكاريكاتيورية الشائهة ، قد يبدو لأول وهلة مجافياً لروح هذه المأساة القاتمة فقد جاء هذا العرض واحداً من أصدق وأفضل العروض التى شاهدتها لهذا النص الصعب المعقد ، وقد رأيت العديد منها إبان إقامتى الطويلة فى انجلترا .

إن مكمن الصعوبة فى إخراج مسرحية **الملك لير** هو إتكاء مؤلفها العبقرى على مادة خام وصيغ تشكيلية تنتمى أساساً إلى عالم الكوميديا الإنجالية الدارجة والحواديث الشعبية . لقد كان شكسبير لصيق الصلة بتراثه من ناحية وبأشكال المسرح الشعبى من ناحية أخرى ، سواء كان دينياً أم هزلياً ، وتعكس مسرحياته جميعها ، بما فيها التراجيديات ، تأثره الواضح بشخصيات ومواقف و «نمر» الكوميديا الشعبية الإيطالية (الكوميديا ديللارتى) التى زارت بريطانيا عن طريق الفرق الجائلة عام ١٥٨٠ حين كان شكسبير في السادسة عشر . وتحفل مسرحية **الملك لير** ، ربما أكثر من غيرها ، بهذا التراث الشعبى ، فالملك ينتمى إلى نمط العجوز الأحمق

الذى نجده بكثرة فى الكوميديا الرومانية وكوميديا الفن الشعبية الإيطالية ، أما ثالوث البنات فهـو ثالوث مكرر فى الحواديت الشعبـية ، والبهلول هو سليل الحاوى والبهلوان فى الموالد والأسواق ، وتوما المسكين يجمع ملامح من «عبيط القرية» ومن الشحاذين المصابين بالهوس الدينى الذين شاعوا فى الريف أيام شكسـبير . وإذا تـركنا الشخـصيات جـانباً وانتـقلنا إلى بناء المسرحية ، وجدنا أن شكسبيـر يصوغ البداية من ناحية اللغة والتشكيل فى قالب نمطى مـبسّط واضح على نهج الحودتة الشعـبية ، فينقلنا إلـى عالمها بعيداً كل البعد عن التصوير الواقعى ، ثم نجده فى ذروة المسرحية يلقى بنا إلى عالم المهـرجين والفصـول الهزليـة والكوميديا الشـعبـية ، وذلك فى مشاهد العاصفة التى تمثل قمة المأساة ، ولحظة التحول فى شخصية لير من مهـرج أحمق يرتدى ثيـاب الملوك فى لعبـة تنكرية ، إلى بطل مـأساوى حقـيقى يرتدى أسـمال الشـحاذين ويهـذى بلغة البـهاليل . إن مـشاهد العاصـفة تفصح عن تماثل مـذهل من حيث البناء واللغـة مع المشاهد التى كـانت تكتب خصـيـصاً للمـهرجين العظـام ، ولطالما شعـر المخرجـون الكلاسـيكيون بـالحرج إزاء هذه المشـاهد ، وسـعـوا سعـيـاً مضنيـاً إلى تجريدهــا من صيغـتها الكوميدية - إلى درجة حـذف البهلول منها - حتى يحتفظوا للملك بمظاهر الوقار والجلال المأساوى .

لكن محمد عبد الهادى أدرك بإحـساسه الفنى الذكى أن المسرحية فى جوهـرها مهـزلة مأسـاوية قاتمة فلم يجـفل عن الكوميـديا ، بل أدرك أن الإعتراف بهـا هو الطريق الوحيد للوصول إلى قلب المأسـاة . وأدرك عبد

الهادى أيضاً جـو الحدوتة الشعبية الذى يلف العـرض فى بداياته ولم تفته استعـارة التنكر المحورية ، ليس فقط هنا ، بل فى كل أعمال شكسـبير . ولهذا اختـار صيغة مسرحـية شعبيـة قادرة على إستيعـاب المادة الكوميدية والمادة الفولكلورية مـعاً دون المساس بعـمق المأساة ، وهى صيغـة العرض الشعبى المتـجول ، كما كان يقدم فى عـصر النهضة ، فاقتصـر على ستة ممثلين ، وهو العدد المعتـاد لممثلى هذه الفرق آنذاك ، وأمدهم بسـتة أقنعة يحمل كل منها شبهاً شائهـاً - مرعباً ومضحكاً فى آن - لواحد منهم إلى جانب شخصـياتهم الثابتة - وهى الشـخصيـات الطيبة التى يمثلونهـا دون أقنعة - وجـعلهم يتبادلون الأقنعة ، وكـذلك أدوار الشخصيـات الشريرة الست الأخرى تحت هذه الأقنعـة ، فأفرز هذا التحـول الدائم فى الأصوات والأجساد تحت الأقنعة ، مع الأنماط الحركية الثابتة ، إحـساساً مقلقاً مخيفاً لدينا بأننا ننزلق إلى عـالم الأحلام والكوابيس السيـريالى ، أو إلى عالم السحر والخرافة المألوف فى الحدوتة الشعبـية . واستغل عبد الهادى عنصر التمسرح الواضح فى تأكيد هذا الجو ، فجعل الأقنعة والممثلين ، حتى وهم ينتظرون أدوارهم ، فى مـجال الرؤيـة طول الوقت ، ورغم ذلك احتـفظ بعنصر الفـزورة الممتع فكنا نحار أحيـانا فى تخمين شخصيـة الممثل خلف القناع .

وفى مثل هذه العـروض المبتكرة يقع عبء العرض كله على التـمثيل الذى يتطلب مـرونة وإنضبـاطاً فائقاً ، وقـدرة على التحـول والتلوين فى الصوت والحركة ، ناهيك عن الجهد الجسدى المضنى والإرهاق . وقد جاء

المثلون الستة هنا على مستوى المهمة الملقاة على عاتقهم ، وكانوا فريقاً رائعاً ذكياً متوهجاً اختار كل منهم بذكاء ومهارة وحساسية نمط أدائه فى دوره غير المُقَنّع بذكاء ، فكانت ضحكة البهلول على خليفة المسحوبة ، فى خفوتها وخلوها من البهجة ، تلخيصاً بليغاً لجو الكوميديا السوداء ، وكان النمط الطفولى الذى اختارته سلوى محمد على فى أداء شخصية كورديليا تجسيداً وإظهاراً مسرحياً شديد الذكاء لطفولة كورديليا الداخلية وسذاجتها رغم صدقها . واشتبك أداء سلوى الطفولى بأداء كمال سليمان الهزلى الأبلة لشخصيته فى البداية فاتضحت تلك المفارقة المبنية فى النّص والتى تقول بأن لير حين طعن فى السن دخل إلى طفولته الثانية ، وهى طفولة زائفة لا تحمل صدق وبراءة الطفولة الأولى وإن حملت سذاجتها وعنادها . ثم تحول كمال سليمان عن هذا النمط ، ونجح فى مشاهد العاصفة رغم طابعها الهزلى أن ينتزع الدموع من أعيننا ، فكان أداؤه يستحق كل ثناء .

❁ ❁ ❁

١٩ فراشة .. فى حظيرة الخنازير

فى مسرحية الكاتب الأفريقى « أتول فوجارد » **مكان مع الخنازير** تدخل فراشة شاردة إلى حظيرة الخنازير التى يسجن فيها بطل المسرحية «**باڤيل**» نفسه بعد هروبه من الحرب ، فتُجسِّد فى عينيه معانى الحرية والبراءة ، ويرى فى ألوانها الباهرة وخفتها المحلّقة ألوان الطيف وظلال الغسق وانفساح السماء وخضرة الحقول ، ويسألها الجندى الغارق فى روث واقعه المرّ الخنزيرى ما الذى أتى بها إلى هذا المكان الذى يمثل الجحيم فى أبشع صورة ، ولا تلقى إليه الفراشة بإجابة .

وحين يحملها الهواء العفن الفاسد ، ويحط بها على أنف خنزير وهى لاهية ، يفتح الخنزير فمه لتغيب فى جوفه المظلم ، حينذاك ينقض «**باڤيل**» على الخنزير ويقتله دون أن يدرك أن فراشة الحرية والجمال كانت ستموت حتمًا أينما كانت ، فالخارج ليس بأفضل من الداخل ومهما تغيرت الصور والألوان تظل الحقيقة المريرة هى أن **المجتمع برمته حظيرة تسكنها الخنازير** .

ولأن فراشة المسرح المصرى - عبد الستار **الخضرى** - واسمه الحركى « بابيون » ويعنى بالفرنسية « الفراشة » - لأن عبد الستار أدرك أن حظيرة الخنازير ليست سوى الصورة الحقيقية للمجتمع الذى تصوره المسرحية ،

وأن خارج الحظيـرة لا يختلف فى جوهره عن داخلهـا ، وإن تجمّل وتزين بالزيف والورود والخطب الحماسية والموسيقى العسكرية ، ولأن عبد الستار الخضرى قد فطن إلى المفارقة الساخرة المريرة التى يتولد منها النص الدرامى فى مجـموعـه - وهى المفارقة التـى تقول بأن الخروج من حظيـرة الخنازير المادية لن يقود إلا إلى حظيـرة خنازير معنويه أكبر ، هى المجـتمع الأبوى الشمولى العسكرى - فقد توصل فى عرضه الرائع إلى مجموعة من الحلول التنفيذية الإبداعيـة فى إخراجه ، شحذت معانيه وكشـفتها ، بل وأضافت إلى النص برهافة وحساسية رؤية تلامس الواقع ملامسة حميمية موجعة .

ماذا فعل عبد الستار الخضرى :

١ - عبقرية اختيار المكان ومحيط العرض :

يعلم عبد السـتار الخضرى ككل مـخرج مسرحى متـمرس أن المسرح حضور فى المكان ، وأن موجات استقبال المتفرج تتحدد منذ أن يدلف إلى مكان العرض ، وبعـد ذلك يساهم المنظر المسـرحى فى ضبطهـا لتستـقبل العرض دون شـوشرة أو ضوضـاء ، ولهذا اختـار عبد السـتار أن يطـرح عرضه فى البناء المنخفض على يسار مدخل مسرح السامر . وخصائص هذا المكان أنه مكان هامشى من الناحية المعمارية ، لايكاد المرء يلتفت إليه عند الدخول ، بل إنـنى لم أكن أعلم بوجوده قـبل العرض بالرغم من كـثرة ترددى على هذا المسـرح ، وهو أيضًا، وثـانيًا ، مكان منخـفض يجـعل المتفرج يعايش جسديًا تجربة الهبوط، وكأنه بالفعل يهبط إلى مخبأ سرى،

مما يمهد له على المستوى الغريزى اللاواعى إدراك موقف الجندى الهارب، المختبىء بعيدًا عن عيون السلطة ، وهكذا يتحول المتفرج منذ البداية ، وحتى قبل العرض ، إلى شريك فى الموقف - أى إلى مواطن هارب مختبئ عن الانظار فى هذا المكان المسرحى المنخفض السرى المهجور ، وذلك من خلال حركته الجسدية فى المكان منذ أن يدلف من بوابة المسرح الخارجية إلى أن يهبط إلى مكان العرض .

وحين يهبط المتفرج يجد نفسه فى الحظيرة مع الجندى ، فالمكان ضيق خانق ، وقد ملأه عبد الستار بالحبال والقش والمهملات والخرق المزقة البالية ، ونظم جلوس المتفرجين فى قوس يحيط بمنطقة الآداء من ثلاثة جوانب ليضمن الحميمية الشديدة ، فلم نعد ندرى أين تنتهى الحظيرة الوهمية ، وأين تبدأ منطقة جلوس المتفرجين .

وكان سقفنا شجرة على الجانب ظللت فروعها وأوراقها المكان كله ، فكثفت الإحساس بالإختباء والسرية ، بل وساهمت فى تعميق الإحساس بالمفارقة المحورية فى النص ، فالشجرة تنتمى إلى عالم الطبيعة وإلى الحقول التى يحلم بها الجندى الهارب ، ورغم ذلك نراها داخل حظيرة الخنازير : ألا يعنى هذا توحد الداخل والخارج فى مفارقة مؤلمة ؟ إن الشجرة هنا تقتحم المكان المسرحى وتثير إحساسًا بالدهشة والغرابة لايلبث أن يتكثف حين تدخل الفراشة إلى الحظيرة أيضًا ، حين ذاك تنبلج المفارقة المأساوية الساخرة التى أشرنا إليها آنفًا . وفى تشكيله للمكان المسرحى ، حرص عبد الستار على تعميق إحساسنا بالهبوط والسرية ، فوضع فى قمة

مثلث مساحة الأداء سلمًا خشبيًا من بضعة درجات ، يقود إلى باب يفضى إلى داخل المنزل ، ونظم دخول الزوجة إلى الحظيرة وخروجها منها عبر هذا السلم صعودًا وهبوطًا ، مما أدى إلى اشتباك جدلية الدخول والخروج مع جدلية الصعود والهبوط على مستوى التجسيد الحركى . وقد أفرز هذا الاشتباك الجدلى تجميعًا ساخرًا (Synthesis) عمق إدراكنا للمفارقة المحورية فى النص ، فالحركة الصاعدة هنا عبر هذا السلم لا تفضى إلى خروج من سجن الحظيرة إلى الحرية ، بل تفضى إلى مكان داخلى آخر ، يعد امتدادًا للحظيرة ، ولايكاد يختلف عنها فى شىء .

وسعيا إلى تأكيد هذا المعنى وضع عبد الستار الخضرى على يسار هذا الباب منصة ضيقة مرتفعة ، يبطن خلفيتها السواد ، وتمثل هذه المنصة فى العرض طريقًا ريفيًا فى الخلاء ، يخرج إليه الزوجان من فتحة يسار الباب العلوى ، تمثل الباب الخارجى للمنزل . ففى أحد المشاهد القصيرة فى النص يتغير المكان لبضع دقائق قليلة ، وذلك حين يخرج الجندى بافيل مع زوجته فى نزهة قصيرة ، متنكرًا فى ثياب امرأة ، ليستنشق الهواء النقى بعد سنوات من تنفس الهواء العفن داخل الحظيرة . ويظن الجندى الهارب أنه يستطيع الفكاك من أسر « الحظيرة / المجتمع » عن طريق الهرب ، ويحاول إقناع زوجته بأن ينطلقا معًا بعيدًا فى التو واللحظة ، لكن الخوف يكبلهما معًا ، فينتهى الحلم فى لحظات .

لكن ، ترى هل كان حلمًا قابلاً للتحقيق حقاً ، أم مجرد وهم ؟

ويجيبنا المنظر المسرحى أنه كان وهماً ، فقد حول عبد الستار الخضرى التشكيل المرئى هنا إلى كورس يعلق تعليقًا ساخرًا على حلم بافيل بالحرية. كيف ؟ وضع الخضرى فى منتصف الطريق الضيق الكثيب صخرة كبيرة ماحلة جرداء ، تشبه إلى حد كبير الدكة الخشبية الصغيرة ، ماحلة اللون ، التى ينام عليها بافيل وسط الخنازير ، ووضع فى نهايته حزمة كبيرة من أعواد البوص والقش الجافة الصفراء ، التى لاتكاد تختلف عن أعواد البوص والقش المنتشرة فى أرجاء الحظيرة ، وهكذا تمكن من تحويل الطريق الخلوى ، علاميًا ، إلى امتداد للحظيرة من خلال تراسل الألوان والمفردات .

وفى مقابل هذا التشكيل الذى يشغل الجانب الأيسر من المنظر المسرحى ومساحة الأداء ، وضع عبد الستار الخضرى على الجانب الأيمن بابًا آخر على المستوى الأرضى ، يصل الحظيرة بالخارج ، ومن هذا الباب، يطلق بافيل الخنازير إلى الخلاء ، فى المشهد الأخير من المسرحية، ليتحرر من صحبتها الكريهة ، بعد أن فشل نفسيا وجسديًا فى الخروج من الحظيرة. وفى لقطة بليغة ولفتة حركية وإضائية بارعة ، يجعل عبد الستار الخضرى بطله الرائع توفيق عبد الحميد يقف فى فتحة هذا الباب لحظات ، يحدق فى الفضاء أمامه وظهره إلينا ، ويسلط عليه إضاءة بيضاء من الخارج ، تحوله إلى سيلويت داخل إطار صورة . وبجسد هذا التشكيل الجمالى الصامت الساكن فى لحظات قليلة مفارقات النص جميعها ، أو قُل كل الثنائيات المتعارضة التى تشكل بنيته . فالبطل هنا يقفٌ على الخط

الفـاصل بين مكانين متـعـارضين لكل منهـما دلالاته ، فـهو يقف مـاديًا ومـعنويًا على « العـتبـة » الفـاصلة بين الداخل والخـارج ، بين السـجن والحرية، بين النور الذى يغمره من الأمام ، والظلام الذى يلفه من الخلف، وأيضًا بين العجز والقدرة ، وبين الخوف والشجاعة .

إن تجمـيد الحركـة هنا على هذه العتبـة المكانية والمعنوية يفـجر لحظة درامية مثيرة ، مشحونة بالترقب والتوتر والشجن - لحظة تحفل بالتساؤلات المصيرية : ترى هل يعبر ؟ ترى هل يقدر ؟ ترى ماذا يختار ؟

لقد أشار جوليـان هلتون فى كتابه **نظرية العرض المسرحى** إلى القـوة التأثيـرية الرهيبـة التى تحمـلها لحظة العـبور من مكان إلى آخـر ، وخاصة لحظة الخروج من الداخل إلـى الخارج ، فهى لحظة تحفل بدلالات نفسية وفلسـفية متعارضـة ، فتمثل الحرية والميلاد من ناحـية ، والاغتراب والموت من ناحية أخرى . وهى لحظة تمثل أيضًا - كـما يضيف هلتون - نقلة نوعية فى وعى الشخصية .

وقد استغل المخرج فى عرضه دلالات هذه اللحظة بذكاء ليمهد للنهاية من ناحية ، وكوسيلة لإضاءة وبلورة قراءته للنص بصورة مجسدة .

ومن الجدير بالذكر أن هذه اللحظة الدرامية المسرحية المثيرة فى العرض هى من إبداع المخـرج تمامًا ، فالإشـارات المسـرحيـة فى النص الأصلى لا تذكر شـيئًا من هذا القـبيل . لقـد استطاع المخرج أن يضـيف إلى النص الأصلى ذروة درامية جديدة ، ولحظة مصيرية متوترة ، وذلك بفضل خياله

التشكيلى المبدع (فهو المسئول عن المنظر المسرحى والحركة أولاً وأخيرًا) ، وأيضًا بفضل قراءته الحساسة الواعية للنص . لم يضف عبد الستار الخضرى حرفًا واحدًا ، بل تحدث إلينا بلغة الصمت والسكون والصورة ، وهى من لغات المسرح الرئيسية التى لايجيدها إلا قليل من مخرجى المسرح المبدعين .

وإلى جانب دلالة لحظة العبور المصيرية التى جسدها هذا التشكيل البصرى ، فقد حمل أيضًا تعليقًا ساخرًا مؤلمًا مستترًا يمهد للنهاية الموجعة، ويشى بانتصار العجز ، فالبطل فى هذا التشكيل يتحول إلى « سلويت » داخل برواز ، إلى « نيجاتيف » صورة فوتوغرافية ، وأيضًا إلى ظل إنسان.

وماذا فعل أيضًا عبد الستار الخضرى ؟

٢ - تغيير اسم البطل والبطلة :

غير المخرج اسم الجندى الهارب المختبىء من بافيل إلى آدم كما غير اسم الزوجة من براسكوفيا إلى إيفا الذى يعنى حواء . ولهذا التغيير ما يبرره من داخل النص ، ففى أحد المشاهد يصف الجندى حظيرة الخنازير بأنها جهنم التى نفاه الله إليها بعد سقطته . ولا يخفى على القارىء للنص الدرامى ما يحمله هذا التشبيه من دلالة ساخرة ، فالجندى هنا يشبّه نفسه بآدم من ناحية ، ويشبه المؤسسة العسكرية الظالمة التى عصاها بالرب من ناحية أخرى ، وينطوى هذان التشبيهان على تشبيه ثالث : فإذا كانت

الحظيـرة هى جهنـم ، فخـارج الحظيـرة إذن هو الجنة - وهو المعنى الذى تنفيه المسرحيـة منذ البداية ، فالنص الدرامى يسعى منذ اللحظة الأولى إلى توحيـد المكانين ، الداخلى والخارجى ، فى إطار صـورة حظيرة الخنازير، وقد حذا العرض حذوه فى هذا .

إن الجندى حين يفـرق بين الداخل والخارج ، ويصف الأول بجـهنم والثـانى بالجنة ، إنما يكـشف عن وعـيــه الزائف فى هذه المـرحلة من المسـرحيـة، وهو الوعى الذى يتـسبب فى مـأساته ويـجعلنا نأسى لحـاله ونضحك منه فى آن واحد .

وقد أدرك **عبد الستار الخضـرى** دلالة هذه الإحـالة السـاخـرة إلى قصة الخروج من الجنة وسـقطة آدم ، كما أدرك وظيفتها الدرامـية الهامة ، ولهذا اختار أن يبرزها ، وأن يلفت انتباه المتـفرج إليهـا عن طـريق تغيير اسم البطل إلى آدم واسم البطلة إلى إيفـا - أى حواء . ويحمد للمـخرج هذا التغيير ، فبالإضافة إلى ما سبق ذكره ، يساهم هذا التغيير فى تقريب النص إلى الجـمهور المصـرى والواقع العربى المـعاصر ، مما يحـقق تماسًا كهـربيًا بين العرض وجـمهوره - وهو مـا دعى إليه بيـتر بروك دائمًا فى تنظيـره للمسرح وطبـقه فى ممارسـاته ، فآدم إسم من الأسـمـاء المصـرية المألوفة ، وكذلك إيفا ، كما أنهمـا اسمان عالميان أيضًا ، نجدهما فى كل اللغات العاليـة ، بينما يرتبط اسم بافيل واسم براسكوفيـا بروسيا ودول أوروبا الشرقية .

إن تغيير اسمى البطل والبطلة هنا يساهم فى تعميم رسالة المسرحية على المستويين السياسى والإنسانى فى آن ، فكأنهما يقولان لنا إن مأساة الجندى الهارب وزوجته لا تقتصر على إنسان دول الأنظمة الشمولية الشيوعية أو العسكرية ، بل تشمل أيضًا إنسان العالم الرأسمالى الليبرالى، الذى يمارس القهر تحت أقنعة زائفة من الحرية والديمقراطية - أى أنها تشمل الإنسان أينما كان حين تتسيد الأنظمة الأبوية البرجوازية . ويمضى تغيير الأسماء أبعد من هذا ليقول لنا - ربما على استحياء ولكن بوضوح : ربما كانت مأساة هذا الجندى وزوجته هى القدر الحتمى للإنسان فى كل زمان ومكان ، وتحت أى نظام منذ بدء الخليقة ، فالإنسان مخلوق جوهره المفارقة - مخلوق يتوزع بين الحيوانية والروحانية ، ويتعلق بين السماء والأرض ، ويجمع بين التراب والنار ، بين الطين والهواء ، وبين النور والظلام .

ولأن الخضرى كان يعى الطبيعة الساخرة للإحالة النصية إلى قصة خروج آدم من الجنة ، جاءت اللقطة الأخيرة من العرض فادحة فى سخريتها . فها هى إيفا ، الزوجة التى يوحدها اسمها بأم البشرية التى يقال أنها طردت آدم من الجنة - ها هى إيفا تقف على رأس السلم المرتفع لتفتح لآدم باب الخلاص الوهمى من زريبته الحيوانية وجحيمه ، وقد ظنت أن الخارج هو الجنة ، ولذا تمد يدها إليه ليرتقى السلم الذى يقود إلى داخل المنزل ، وقد نسيت أنه قد وقف على عتبة الحرية من قبل ثم استدار

عائدًا . وها هو آدم ، أو بافيل ، الذى حدثنا على طول ساعة عن حلمه بالخروج ، ينظر إليها فى وجل وأمل ورهبة ، ثم يوليها ظهره ليخر راكعًا أمام رمز السلطة الأبوية والعسكرية معلنا عجزه عن مغادرة الزريبة . وكانت هذه اللقطة الختامية من إبداع المخرج أيضًا .

٣ - تغيير النهاية :

ويقودنا الحديث عن تغيير دلالات الاسم بصورة طبيعية إلى الحديث عن دلالات تغيير النهاية . ففى النص الأصلى تنتهى المسرحية بخروج الجندى لتسليم نفسه إلى السلطة بعد أن تحرر من خوفه ، وإن لم يتحرر بعد من أوهامه ، فهو ما زال يدين بالولاء للمجتمع الأبوى الذى قهره وسيظل يقهره . ولا يخفى علينا ما فى هذه النهاية من سخرية مؤلمة تصلح بداية لمسرحية جديدة . فقد تصدّق المؤسسة العسكرية أن هذا الكهل هو الجندى بافيل الذى ظنوه استشهد فى الحرب ووضعوا اسمه فى قائمة الشرف على النصب التذكارى ، وفى هذه الحالة سوف يُعدم على الفور . أما إذا لم يصدقوه أو رفضوا تصديقه عن عمد حتى لا تفتضح أكاذيبهم ، فسوف يكون مصيره أسوأ ، فيغدو ميتًا حيًا ورجلاً دون هوية .

وقد أدرك عبد الستار الخضرى جرعة السخرية المريرة المبنية فى النهاية، لكنه آثر أن يوضحها ويفسرها تشكيليًا ، وأن يضفى عليها مسحة من الحزن والشجن - وربما كان هدفه فى هذا أن يبلور رسالة المسرحية التى تقول على أحد المستويات أن تحرر الجندى من حظيرة «الخنازير /

المجتمع» لن يتحقق بالهروب أو بالتسليم والخضوع ، وإنما بتغيير المجتمع الأبوى المتسلط ، بكل أنظمته ومؤسساته وقيمه .

ورغم أننى أجد النهاية الأصلية للنص أشد مرارة وسخرية على مستوى القراءة ، فإننى أعترف صراحة أننى أفضل النهاية التى أبدعها عبد الستار الخضرى حركيًا على مستوى العرض . فالسخرية هنا صريحة واضحة لا تحتمل اللبس بينما قد يخطىء المتفرج فهم النهاية الأصلية الرهيفة ، وتغيب عنه دلالاتها الساخرة . فالمسرحية تنتهى بجملة «يخرجان من الزريبة» وهى إشارة تنطوى على فعل الخروج الجسدى ، والفعل الحركى - كما نعلم جميعًا - أقوى تأثيرًا من الكلام على خشبة المسرح ، وقد يشى هنا فعل الخروج بالتحرر الكامل ، ويتحول من فعل سلبى ساخر إلى فعل إيجابى فى نظر المتفرج .

لقد آثر الخضرى أن يترجم الرسالة التى ضمنها المؤلف نهايته فى النص المطبوع إلى فعل حركى واضح ، فجعل البطل يعلن عزمه على الخروج ، ثم يخر راكعًا أمام البدلة العسكرية المعلقة على حامل يجعلها تبدو « كخيال المآته » ، بينما تقف الزوجة أعلى السلم وقد مدت يدها إليه وهى تهتف : « هيا بنا ... هيا ! » . وقد مهد الخضرى لهذه النهاية (التى تذكرنا بنهاية **فى إنتظار جودو**) بإدماج فكرة الأب والجنرال العسكرى بصريًا فى مشهد استرجاع ذكريات الطفولة أثناء الهذيان المحموم الذى يسبق النهاية ، إذ جعل من البدلة العسكرية المعلقة على الحامل

الخشبى عنصرًا فاعلاً من عناصر الأداء ، ورمزًا شاملاً وساخرًا للأنظمة الأبوية والعسكرية والشمولية التى تتقنع بالمظهر الرهيب المخيف لتخفى خواءها الداخلى .

وقد تميزت الحركة فى هذا المشهد بالسرعة والدقة والمرونة ، فاستطاع توفيق عبد الحميد أن يجسد على التوالى بصوته العميق العريض المتلون شخصية الأب والابن والقائد العسكرى ، وأن يتحول بليونة ويسر من حالة شعورية إلى أخرى ، ومن نبرة صوتية إلى نقيضها .

٤ - الأداء التمثيلى:

تميزت الحركة فى العرض بالاقتصاد الشديد عمومًا فاقتصرت حركة توفيق فى مجموعها على الدوران المتقطع البطىء فى دائرة ضيقة وفق إيقاع الحوار أو مونولوجاته المنفردة ، ولم يخالف هذا النسق الذى يشى بالعجز والحيرة ويجسد فكرة السجن حركيًا ، إلا فى لحظات قليلة حاسمة تمثل لحظات الذروة فى تطور الصراع الدرامى ، مثل صعوده السلم للخروج إلى الخلاء أو إنحرافه إلى اليمين ليقعى وسط الخنازير بعد أن قرر أن يتخلى عن إنسانيته ، أو وقوفه فى مدخل بوابة الحظيرة فى لقطة السلويت التى ذكرتها آنفًا ، أو ركوعه أمام البدلة العسكرية فى النهاية .

وقد أدى التقابل بين مساحات الحركة الدائرية البطيئة الثابتة فى المكان، وبين لحظات التغير الفجائية فى هذا النسق ، إلى تكثيف حدة التوتر فى هذه اللحظات المشحونة . وقد إلتزم توفيق عبد الحميد فى

تشكيل جسـده بانحناءة بسيطة للكتـفين تشى بالضعف ، ووظف وجـهه المعبر وعينيه ويديه وصوته العمـيق الرنان توظيفًا بليغًا فى التعبير عن كل الحالات المتبـاينة التى تمر بها الشخصيـة ، فجاء تجسيـده لها بالغ الدقة ، يتميز بإيقاع صوتى وشعورى محسوب .

وإلى جانب التقـابل فى النسق الحركى لتوفيق عبد الحـميد بين الخط الدائرى والمستقيم من ناحيـة ، وبين الوقوف والركوع من ناحية أخرى ، نجد تقابلاً آخر بين هذا النسق الحركى وبين حـركة ماجدة منير التى تميزت فى مجمـوعها بتوالى الصـعود والهبوط مع بعض التنويعـات البسيطة فى اللحظات الدرامـية الحـاسـمة . وقـد أجادت مـاجدة أداء دورها بصـورة أدهشتنى، خاصة فى اللحظات التى تتعـرض فيها لسخرية الزوج ، فكان وجـهها فى هذه اللحظات يعكس مـزيجًا غريـبًا مقنعًا من الاسـتسـلام والتسامح مع قليل من الاحباط وعدم الفـهم والحيرة . وفى المشهد الأخير انتقـلت ماجدة بيـسر من الضـحك الهسـتيـرى إلى البكاء فجـسدت فى اختلاجات صوتها القوى وجسدها هذا التحول ببراعة .

وقد نجح هـذا الثنائى البديع فى إبراز الجـانب الفكاهى السـاخر من النص الدرامى على مـأساويتـه الشديـدة ، وهو جانب يتطلب من الممـثل مهارة فنية عالية وحساسية رهيفة .

ولعل أكبر تحية يمكن أن نوجهها إلى مصمم الموسيقى شريف محيى الدين أنهـا إندمجت تمامًا فى العـرض فلا يكاد المتـفرج يشعـر بأن لهـا

وجودًا منفصـلاً عن المفردات الأخرى ، وهذا ما ينبـغى أن يتوفر دائمًا فى الموسيقى المسرحية .

ولا يفـوتنا أن نحيى الفنانة ناهد الرشـيدى التى صـممت العـرائس الخنزيرية التى جاءت مـتناغمة فى ألوانهـا البنية الترابـية مع النسق اللونى لبقية المنظر المسرحى .

لقد أسعدنى أن وجد عبد الستـار الخضرى أخيرًا نفسه من خلال هذا النص الجميل الذى ترجمه الفنان مـحمود أبو دومه ، فقد مكنه النص من إبراز قدراته الإخراجية فى صورتها الصحـيحة بعد عدة محاولات سابقة لم تفه حقه ، وإن حملت بصمته بوضوح وخاصة عرض **تحت التهديد** .

ويبـدو أن **بابيون المسـرح المصرى** مولع بالأمـاكن المنخفـضة الضـيقـة، فالمكان هنا يقـترب فـى طبيـعتـه من المكان الدرامى فى **تحت التهديد**. وليكن، ولتظل الفراشـة حبيسـة فى أماكنهـا المفضلة طالما ظلت تحلق فى فضاء الإبداع.



٢٠ الامبراطور جونز وقلب الظلام

فى رواية قصيرة تدعى **قلب الظلام** ، يصفها مؤلفها جوزيف كونراد (البولندى الأصل ، الإنجليزى الجنسية) بأنها « حدوتة » (A tale) ، يرتحل بنا الراوى / البحار مارلو إلى أعماق أدغال الكونغو بحثًا عن مغامر أوروبى ، أرسلته القوى الاستعمارية المستغلة إلى أعماق أفريقيا لنهب ثرواتها الطبيعية تحت ستار التعمير ونشر الحضارة والتمدن ، وحين يصل مارلو إلى البقعة النائية التى يسكنها رسول الحضارة الأوروبية ، إذا بعينيه تصطدمان بسياج من الرؤوس الآدمية التى قُطعت لتقدم قربانًا للإله الأبيض - رسول النور - السيد كورتز !

لقد تفانى كورتز فى خدمة شركة تصدير العاج التى يعمل بها ، وغدا أمهر مورِّديها ، وضحى فى سبيل ذلك بآدميته ، فنصَّب نفسه إلهًا تُقدم له الرؤوس وقرابين العاج الأبيض ! وحين يلتقى الراوى مارلو أخيرًا بالمغامر كورتز - أو بذلك النسيج البالى من الرقع الأوروبية كما يصفه المؤلف - يكتشف خواء الحضارة الأوروبية وزيف المشروع الاستعمارى .

لقد انزلق **كورتز** على متن سفينته البخارية البيضاء إلى قلب الظلام الوحشى بدلاً من أن يصل إلى قلب القارة السوداء . لم تكن رحلته إلى البدائية - أى إلى نقطة البداية فى فجر الضمير والوعى الإنسانى قبل

انبلاج نور المعـرفة - بل كانت حرثاً واعيـاً لبحر الظلمات حـيث التسلط والقهر والاستغلال ، وحيث المعرفة تغدو سلاحًا مدمرًا ، والمبادىء أستار دخـان . لا عجب إذن أن تكـون آخر كلمـات **كورتز** على فـراش الموت هى: « **الرعب ... الرعب** » وأن تكون آخر أوراقه بحثًا علميًا ميدانيًا فى كيفية قمع سكان القارة السوداء !

مضت سنوات طويـلة منذ أن قرأت **قلب الظلام** ، لكننى تذكرتها فجـأة حين ذهبت لمشـاهدة عرض **الامبراطور جونز** فـى قـاعـة يوسف إدريس الجديدة بمسـرح السلام ، وشاهدت توفـيق عبد الحمـيد - فى دور الامبـراطور - يتـربع بوجهـه الأبيض ، دون مكياج ، على عـرش تزينه الجماجم البشرية ، وقد ارتدى زيًا أشبه بزى الكاوبوى المألوف . أحسست وكأننى أرى المـدعو كورتز ، وسـاهمت دقات الطبـول المتلاحـقة ، التى تصاحب الحدث بإلحاح فى كل من النـصين ، وكذلك الحديث عن ألوهية **كورتز** من ناحية وعن قدسية **الامبراطور جونز** من ناحية أخـرى فى تعميق هذا الاحـساس بتشابه النصين ، ولا أدرى إن كـانت المخرجة منى ندا قد قـرأت رواية **قلب الظلام** ، لكنها اختارت عـن عمد أن تخالف الإرشادات المسرحـية فى نص **أونيل** ، فلم تلتـزم بالمنظر الواقعى لغـرفة العرش ، ولا بملامح البطل الزنجـية القح ، ولا بزيه العسكرى المبـهرج ، وطرحت رؤية تشكيليـة مختلفة عـمقت أوجه التـشابه بين رواية **كونراد** ومسرحية **أونيل** .

ومن الطريف أن يتشـابه تاريخ كتابة النصين تشابـهًا صوريًا غريبًا ، فبينما كـتب جوزيف كونراد **قلب الظلام** عـام ١٩٠٢ ، ألف **يوجين أونيل** مسرحيتـه عام ١٩٢٠ ! لكن التشـابه يمضى إلى أبعد من ذلك ، ويمتـد من الموقف الفكرى أو رؤية العـالم لكل من الكاتبين إلى اختـيـار المكان والأحداث والشخصيات وإلى التشكيل الفنى أيضًا .

فإذا نظرنا إلى الشـباب الأول لكل من الكاتبين وجدناهما يتـسكعان فى أرجاء المعمورة على متن السفن فترة ، ويختلطان بمزيج منوع من البشر من جنسيات وطبقات مـختلفة . وإذا تأملنا خلفيتهما التـاريخية وجدناهما ينتميان كل إلى أمة عانت من القهر وخاضت معارك التحرير والبحث عن الهوية القومـية . وإذا كان **أونيل** قد استقر فى مـوطنه بعد ترحال بينما استوطن **كونراد** بلاد « **البريطان** » وتزوج منهم ، فقد نجح كلاهما فى تحقـيق درجة من المواطنة العـالمية التى تجاوزت الحـدود العرقـية والقومـية والدينية ، فـوجدنا كونراد يدين أوروبا البـيضاء وحضـارتها ومشروعـها الاستعمارى لمصلحة أفريقيا السوداء ، ووجدنا أونيل يدين الحلم الأمريكى القائم على استعباد السود ونهب ثرواتهم.

وقد ترجم المؤلفان هذا الموقف الفكرى الأمين فى نصيهما إلى موقف درامى يرتكز على شـخصـية مـحورية تـدخل تحت مصنف البطل المضـاد (anti-hero) الذى يثيـر التعـاطف والنفور والإعـجاب والإدانة فى آن . فـرغم أن بـطل كـونراد رجل أبيض عـلى عكس بطل أونيل الأفـــريقى

الأسود، يشترك الاثنان فى تبنى قيم الحضارة الرأسمالية العنصرية البيضاء، وفى النظرة الدونية إلى الرجل الأسود ، ويشترك الاثنان أيضًا فى المصير ، رغم اختلاف لونهما ، إذ يفضى الوعى الزائف لديهما إلى التشوه الإنسانى ، وينتهى بهما الأمر إلى السقوط فى هوة من الوحشية والهمجية تبتعد كل البعد عن نموذج « الهمجى النبيل » الذى طرحه **جان جاك روسو** .

ويتبنى كلٌ من **كونراد وأونيل** فى نصيهما صيغة الرحلة المادية التى لا تلبث أن تتحول رمزيًا إلى رحلة معنوية داخل النفس ، **فقلب الظلام** تصور رحلة بحث تتحول إلى رحلة تعرية مريرة ، بينما تجسِّد **الامبراطور جونز** رحلة هروب تسعى إلى الخلاص ثم لا تلبث أن تتحول إلى رحلة تكشف ، وتنتهى نهاية مأساوية ساخرة . كذلك يوظف المؤلفان كل فى عمله الأسلوب التعبيرى فى تصوير الرحلة عبر الغابات الاستوائية الكثيفة المظلمة ، فتتحول هذه الغابات إلى استعارة مُجسَّدة لأعماق النفس البشرية بكل ما يكتنفها من مخاوف وغرائز وأشباح .

ولعل الاختلاف الأساسى بين **قلب الظلام والامبراطور جونز** يمكن فى اختلاف الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه كل من العملين – أى فى اختلاف أسلوب القص الروائى عن أسلوب التجسيد الدرامى . إن رحلة **الراوى مارلو** عبر غابات الكونغو تتسم بالنزعة الغنائية والإيقاع التأملى الهادىء ، رغم طاقتها الدرامية وعناصر المفاجأة والتشويق التى تحفل بها ،

فـالسرد هنا يضع مـسـافة بين الحـدث والقـارىء ، ويسمح بالاسـتطراد والوصف وتداخل الأزمنة واقـتحام الـتأملات وتداعى الذكـريات ، وذلك رغم الأشـباح الـكامنة خلف الأشـجار ، ودقـات الطبـول البعـيـدة التى تصاحب رواية مارلو وتنذر بالخطر .

أما فى **الامبراطور جونز** ، فالحدث يقـتحمنا اقتـحامًا ، ويغدو الانقسـام بين نزعة التـوّحد مع البطل ونزعـة الانفصال عنـه عناءً وجوديًا ملحًا يدفعنا أحيانًا إلى حافة الصياح تحذيرًا لهذا الأهطل الذى يجرى إلى حتـفه تحدوه آمال كـاذبة وقيم زائفة ، والطبـول هنا ليست مجرد خلفـية سمعية لخلق الجو النفسى العام والإيحاء بالخطر . إنها نبض الحدث الذى ينظم إيقاع تدفقـه جنبًا إلى جنب مع طلقات المسدس الست ، وهى هدير اللاوعى وصوت الحقيقة التى يحاول البطل تجاهلها .

وتتمتع **الامبراطور جونز** بدرجة عالية من التركيز الدرامى والكثافة الشعوريـة ، ويعود الفضل فى هذا إلى توحيـد قطبى الصراع الدرامى فى شخصيـة واحدة هى شخصية الامبراطور ، فـإذا كان الصراع الخارجى بين الامـبراطور وأهل الجـزيرة هو نقطة انطلاق الحـدث الدرامى - أى رحلة الهروب - فإن هذا الصـراع لايلبث أن يخبو ليشـرق الصراع الداخلى فى نفس الامـبـراطور بين ذاته الزائـفة الـتى تشـربت قـيم السـادة البـيض ومنظورهم، وبين ذاته الحقيقية السوداء التى ذاقت مرارة القهر وذل العبودية واغتربت عن تراثها ، لهـذا تنتهى المسرحية بمفارقـة ساخرة حين نكتشف أن جونز كان وحده فى الغابة طول الوقت ولم يكن يطارده أحد.

ويضيف **المعمار الكلاسيكى** الصارم الـذى التزم به **أونيـل** إلى التركيز الدرامى ، فرغم الملمح التعـبيرى الواضح للعمل فى مشاهد الرحلة - وهى المشـاهد السـتة التى يحدُّهـا المشهـدان الواقـعيـان ، الافـتتـاحى والختامى- ابتعد **أونيل** تمامًا عن التجـريد والتعمـيم فى رسم الشخصـية المحـورية ، وأيضًا الشـخصـيـة المساعـدة - **سميذرز** ، فـاخـتلـف عن التعبيرين، وجاءت الشخصيـات واقعية الملامح ، محددة المعالم ، متكاملة الأبعاد ، ونـهج المؤلف نهج الكلاسيكين فـبدأ مـسرحـيته فى منـتصف الأحداث ، فى لحظة التـأزم التى تسبق الذروة بقليل ، واعتمـد على الحوار فى المشهد الافتـتاحى لتقديم خلفية الأحـداث إلى المتفرج ، ولم يكتف بهذا بل التزم أيضًا بالوحدات الثلاث ، فالحدث هنا واحد لا يتفرع ، وهو رحلة الهـرب التى تمضى فى خط أحادى مـتصاعـد إلى الذروة ، والمكان واحد هو الجـزيرة - أو بالأحرى الغابة ، وزمن الأحداث سـويعات قليلة تبدأ عند الغروب وتنتهى عند الفجر .

وفى العرض الذى قدمته **منى ندا** فى تجربتها الإخراجية الأولى بقاعة **يوسف إدريس (ومرحبا بها مخرجة جديدة)** ، اختارت أن تحذف الإطار الواقعى فى مشهدى الافتتاح والختام ، والتزمت بالأسلوب التعبيرى من البدايـة إلى النهاية ، فـتخلت عن الديكور الواقـعى لقاعـة العرش ، واستبدلته بالعرش المزين بالجماجم ، كما تخلت عن اللون الأسود للبطل، وألبسته زيًا أمريكياً ، ربما لتجسـد بصريًا تماهى شخصية المقهور الزنجى فى شخـصيـة السيد الأمـريكى الأبيض ، وزيف هويته ، ولهـاثه وراء الحلم

الأمريكى، وربما أيضًا **لتعميم دلالة العمل السياسية والحضارية وتقريبه من الوضع العربى المعاصر فى علاقته بالغرب من ناحية وبإسرائيل من ناحية أخرى** ، ونحو تأكيد هذه الدلالة السياسية المعاصرة أضفت المخرجة على سميذرز ملامح يهودية واضحة ، وحورت النهاية لتبرزه فى صورة المتآمر المستفيد ، فى مخالفة صريحة للنص الأصلى . فالإنجليزى سميذرز فى النص يمثل الاستعمار القديم الذى كان يكتفى بسرقة الثروات ، والذى ينكمش ويضمحل أمام الاستعمار الجديد ، الذى يسرق الأرواح والعقول ، ويسعى إلى استلاب الهوية وتزييف الوعى - كما حدث فى حالة الامبراطور . ولعل المخرجة قد قصدت أن الاستعمار القديم يجدد نفسه من خلال إسرائيل ، وأن التعصب العنصرى ضد السود لايختلف عن التعصب الدينى والعنصرى ضد العرب ، وربما لهذا السبب اختارت المخرجة جملة من الحوار الافتتاحى بين جونز وسميذرز حول السرقات الكبيرة والسرقات الصغيرة لتبرزها عن طريق التسجيل الصوتى فى البداية والنهاية . وقد ساهمت هذه الجملة التى تأتى على لسان الامبراطور فى تعميق المفارقة الساخرة فى موقفه ، **فهو يتصور أنه من اللصوص الكبار** فى البداية بينما ندرك فى النهاية أنه **لص صغير** ، بل وضحية أكبر سرقة يتعرض لها إنسان ألا وهى سرقة الوعى والهوية.. وكنت أتمنى لو كان إلقاء توفيق عبد الحميد لهذه الجملة أقل خطابية . وفى مشاهد الرحلة عبر الغابة اختزلت المخرجة الشخصيات التى يلتقى بها البطل فى المشاهد الستة

المتوالية إلى مجموعة من الأشباح الصامتة فى زى موحد ، واكتفت بحديث البطل إليهـا لتحديد هويتـها ، مما أضعف الصـورة المسرحية ، واحـتفظت بدقات الطبول التى ينص عليها المؤلف مع اسـتخدام عدد من المرايا الطولية التى تحاصـر البطل أينما ذهب بصورته ، فـجسد هذا التصـرف الاخراجى فكرة مواجهة الذات ، والصـراع الداخلى فى نفس البطل ، وانقسامه على نفسه ، كما أبرز المعنى الرمزى للرحلة .

ورغم وجـاهة هذا التصـور ، فقـد جاء تنفـيذه مـشوشًا يفـتقـر إلى جماليـات التشكيل الحركى ودقة الإيـقاع ، وخان التوفيق مـصمم الملابس فبدت الأشباح ساذجة تثير السخرية ، ووصم القبح أيضًا المرايا المستخدمة، ولا أدرى من أين أتوا بهـا ، وربما كان فـقر ميـزانية العـرض هـو السـبب الذى دعى المخرجـة إلى الاستغناء عن العديـد من الشخصيـات التى يلتقى بها جونز فى رحلته ، وربما كان السبب هو مـحاولتها تعميم دلالة العرض وتعويمهـا كما ذكـرت آنفًا ، ولكن أيًا كان السـبب ، **كـان على المخـرجة أن تحـاول إيجـــاد معـــادلات بصـــرية بـدلا مـن التـــى حذفـتـهـا لتـحافظ عـلى الإيقــاع التكشـفى المتـصـاعـد للأحـداث** ، فـدمج المشـاهد السـتـة فى كـتلة بصـرية واحـدة أخل فى تصـورى بإيقـاع البناء الدرامى، وكان عـليها أيضًا أن تهـتم بالتشكيل الجـمالى مـهمـا بلـغ فـقر الميزانية .

ولعـــل العـيـــب الرئيـسى فـــى العـرض كـان اختيـار المكان ، حيث لاتصـلح قاعة يوسف إدريس بمـسرح السلام لمثل هـذا العرض الذى

يتطلب فضاءً واسعًا . لقد بدت الحركة مخنوقة فى هذا المكان الضيق ، وبدا المسرح مزدحمًا على قلة عدد الممثلين وندرة المهمات المسرحية ، وبدا صوت **توفيق عبد الحميد** القوى وكأنه يوشك أن يهدم القاعة فوق رؤوسنا ، وكادت إيقاعات الطبول المسجلة أن تصيبنا بالصمم .

ورغم أن **توفيق عبد الحميد ، وجميل عزيز** قد أخلصا فى أداء دوريهما فى الحدود التى رسمتها المخرجة ، فقد افتقر أداء توفيق إلى التلوين الصوتى والحركى المرهف ، وليته درس شريط مسلسل **جذور** الأمريكى واستعان به فى تطعيم نسقه الحركى ببعض السمات الزنجية ، فقد كان من شأن هذا أن يثرى أداءه والدور معا .

وفى تصورى أن معظم عيوب هذا العرض يعود إلى فقر الميزانية وإلى العجالة فى اعداده وتنفيذه ، ورغم ذلك فقد قدم لنا مخرجة جديدة واعدة نتمنى لها التوفيق ، وقدم لنا نصا عالمياً جيداً فى زمن عزت فيه النصوص الجيدة ، العالمية والمحلية ، على خشبات مسارحنا .

❁ ❁ ❁

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٧٣٠ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5774 - 0